UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01058927 3

UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

BINDING LIST FEB 1 5 1922

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/sulepoesievolgar00cesa

SU LE

" POESIE VOLGARI "

DEL

PETRARCA

.93
TceS

SU LE
" POESIE VOLGARI "
DEL
PETRARCA

NUOVE RICERCHE

DI

G. A. CESAREO

165334
22/9/21

ROCCA S. CASCIANO
LICINIO CAPPELLI, EDITORE
1898

Proprietà letteraria riservata.

Rocca S. Casciano 1898. — Stab. Tip. Cappelli.

SU L'ORDINAMENTO DELLE POESIE VOLGARI

DI

FRANCESCO PETRARCA

I.

Che la successione de' componimenti nelle prime stampe, segnatamente nell' aldina del 1501, delle *Poesie volgari*, sia stata ordinata dal Petrarca medesimo,non può parer controverso dopo le ricerche de' signori Pietro de Nolhac e Arturo Pakscher (1). Fin oggi il testo comunemente adottato fu quello che Antonio Marsand, nell' edizione di Padova del 1819, ricostruì più o men fedelmente di su l' antiche stampe più autorevoli, la prima padovana del 1472, l' aldina del 1501 e la stagniniana del 1513; corretta dalpadre Marsiglio Umbro forsempronese la terza, curata da Pietro Bembo la seconda, e tutte e tre preparate a ogni modo, se non su l' autografo Vaticano Latino 3195, almeno su copia diretta o col sussidio di quello (2).

---

(1) *Le Canzoniere autographe de P. Communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres par* P. DE NOLHAC, Paris, C. Klincksieeck, 1886; A. PAKSCHER, *Aus einem Katalog des Fulvius Ursinus*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, Halle, 1886, pp. 205-245; P. DE NOLHAC, *Fac-similés de l'écriture de P. et Appendices au « Canzoniere autographe »* in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Rome, t. VII. Cito il primo lavoro del De Nolhac con l' abbreviazione *Canz. aut.* e quello del Pakscher con l'altra *Kat. Urs.*

(2) Un' attenta ricerca su le antiche stampe delle rime di Francesco Petrarca potrebbe dare risultati assai utili circa la sorte del cod. Vaticano 3195, dopo la morte del poeta. Frattanto è assodato che l' edizione aldina del 1501 fu fatta non sul Vat. 3195, ma sul Vatic. 3197, scritto dal Bembo e collazionato su l' originale, non però scrupolosamente, anzi secondo il gusto o l' arbitrio del letterato veneziano; su

Il V. L. 3195 che Pietro Bembo, dopo averlo avuto fra mani nel 1501, comprò per mezzo di Girolamo Quirini nel 1544, passò di poi a Torquato Bembo, e in fine a Fulvio Orsini, dalla cui libreria, dopo la morte dell' insigne bibliofilo, fu portato alla papal biblioteca, dove ancor si conserva con l' altro, il V. L. 3196, pure appartenuto a Pietro Bembo; in questo sono abbozzi d' alcune rime, annotate e qua e là datate di mano del poeta medesimo.

Si può dubitare, e s' è dubitato, se il V. L. 3195 abbia veramente servito in qualche modo alla stampa curata, nel 1501, dal Bembo, e ad altre stampe del quattro o del cinquecento: ma pare oramai irrepugnabile che quel codice fu trascritto, presso il Petrarca, in parte da lui e in parte, sotto i suoi occhi, da un altro; che non fu il suo figliuolo Giovanni. Si può dunque tener per fermo che quella disposizione delle rime è quale appunto la volle il Petrarca; che intitolò latinamente il suo libro *Rerum vulgarium fragmenta*. E codesta, che prima era tradizione e ora è certezza, e alcuni componimenti qua e là ordinati nelle *Poesie volgari* secondo la successione de' tempi, indussero la più parte de' critici

---

che cfr. G. MESTICA, *Il Canzoniere del Petrarca nel codice originale a riscontro col ms. del Bembo e con l'edizione aldina del 1501*, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXI, p. 300 e sgg. Probabile pare che l'edizione padovana, la quale, salvo errori materiali di trascrizione o di stampa, rispecchia interamente il codice definitivo, proceda, o direttamente o per una copia fedele, da quello. Impossibile è, che esista un altro codice o un' altra stampa *contenente tutte le rime del Vaticano 3195*, il quale o la quale derivi da un altro autografo. Il Petrarca ci fa sapere, in una postilla onde avremo a ragionare più avanti, che il son. *Voglia mi sprona* « cancellato e condannato », fu dopo molti anni « per un miracolo » (*mirum*), assolto, riveduto e trascritto in ordine il 22 giugno 1369. Sicchè un codice che contenesse tale sonetto, non potè essere esemplato se non dopo quell' anno. Ma se il Petrarca, già vecchio, si fosse presa la briga di trascriver da sé un altro codice, avrebbe sicuramente preso ad autigrafo il codice suo; e la nuova copia sarebbe stata per conseguenza affatto simile al codice definitivo. Se non che si può esser certi che negli ultimi cinque anni della sua vita, il Petrarca non trascrisse da sé altro codice delle sue rime; e fece trascriver da altri quello che il 4 gennaio 1373 inviò a Pandolfo Malatesta (*Var.* IX, ed. FRACASSETTI).

nella persuasione, che le rime del Petrarca, nelle prime stampe e in quel codice, fossero state disposte, se anche all'ingrosso, cronologicamente

Non son mancati per altro coloro che hanno o sospettata o rigettata codesta cronologia. Primo fra tutti Alessandro Vellutello, tenendo per cosa certa « che dal poeta « non ne sia stato lassato originale ordinato, ma su di- « versi separati fogli, et che poi l' ordine che parve di « darli a colui che fu il primo a raccoglierla et metterla « insieme, tutti gli altri abbiano seguitato », rimutò da cima a fondo, nella sua edizione del 1525, l' antica disposizione, secondo l' idea ch' ei s'era fatta della vita e dell' animo del poeta. L' abate De Sade tentò press'a poco il medesimo, se bene talora con qualche buon argomento, nelle famose *Memorie* (1); e anche nel nostro secolo proposte di riordinamento furon fatte da Antonio Meneghelli (2) e da Luigi Domenico Spadi (3). In fine anche il Leopardi, nell' avvertenza premessa alle *Rime di Francesco Petrarca*, ristampate per David Passigli in Firenze, del 1839, dichiara che, s' egli potesse, « ancora l' ordine dei componimenti del Petrarca « sarebbe corretto in molta parte e, quello ch'è più, la forza « intima, e la propria e viva natura loro, credo che ver- « rebbero in una luce e che apparirebbero in un aspetto « nuovo ».

Se non che la scoperta dell' autografo vaticano venne in tempo a rincorare i fedeli della cronologia: e prima il signor Carlo Appel congetturò che il Petrarca, ordinando le sue rime, seguisse un criterio fra cronologico e artistico (4); poi, più ardito, il signor Arturo Pakscher pretese di dimostrare che il criterio del Petrarca, quand' ei ripulì e trascrisse da vecchio le rime dell' età giovine, fosse crono-

---

(1) *Mémoires pour la vie de F. P.* Amsterdam, Arskée et Mercus, 1764.

(2) *Le rime di F. P.* Padova, Crescini, 1819.

(3) *Il canzoniere di F. P. riordinato*, Firenze, Andrea Bettini, 1858.

(4) *Die berliner Handschriften der Rime Petrarca's*, Berlin, G. Reimer, 1886.

logico affatto (1). Ma il signor Appel allora non aveva ancor visto nè il V. L. 3195, nè l'altro autografo d'eguale importanza, il V. L. 3196, già integralmente, ma imperfettamente, pubblicato, due secoli or sono, da Federico Ubaldini (2), e ch'esso l'Appel doveva di lì a poco ripubblicare; di qui, non ostante molto acume d'investigazione, i frequenti errori di quel suo primo libro un po' troppo campato in aria. La pubblicazione del signor Pakscher non fu tale, a dir vero, da troncare ogni disputa circa la questione della cronologia. Con un processo più sbrigativo che ragionevole, il signor Pakscher, che pure s'era proposto di dimostrare la successione storica delle *Poesie volgari*, più d'una volta ricavò a punto da codesta successione, ancora ipotetica, gli argomenti per ristabilire le date delle poesie del Petrarca; non sempre intese dirittamente le postille latine del V. L. 3196; tacque d'alcune che gli davan più noia, e quando proprio si trovò alla porta co' sassi, immaginò de' ripieghi un po' ingenui. Su tali fondamenti il signor Pakscher si credè di ristabilire la cronologia delle rime; la quale certo sarebbe mirabile, se l'ala dell'immaginazione bastasse a tener salde le costruzioni della critica.

Carlo Appel accortosi, dopo le pubblicazioni del De Nolhac e del Pakscher, d'aver dubitato a torto della sincerità degli autografi, tornò su l'argomento con una nuova monografia su lo svolgimento di alcune poesie italiane del Petrarca (3). Egli, rifatta la storia del V. L. 3195 secondo le notizie del Beccadelli, del Daniello e del carteggio fra Gianvincenzo Pinelli e Fulvio Orsini (4); tornato a descri-

---

(1) *Die Chronologie der Gedichte Petrarca's*, Berlin, Weidmann, 1887.

(2) *Le Rime di M. F. P. estratte da un suo originale*, in Roma, nella Stamperia del Grignani, 1642.

(3) *Zur Entwickelung italienischer Dichtungen Petrarca's. Abdruck des Cod. Vat. Lat. 3196 und Mitteilungen aus den Handschriften Casanat. A III. 31, und Laurenz. Plut. XLI, N. 14*, Halle a S. Niemeyer, 1891. Citerò questo lavoro con le sigle *Z. E.*

(4) Cfr. l'ediz. del *Canzoniere* per Jacopo Morelli, Verona, 1799, t. I, pp. 40 sgg. Pasqualigo, *I trionfi di F. P.* Venezia, 1874, col 2-12; De Nolhac, *Fac-similés*, pp. 13 e sgg. *Bibl. de F. Orsini*, pp. 281 e sgg.

vere il codice gia descritto dal de Nolhac e dal Pakscher (1), ripubblicò, quanto più accuratamente per lui si poteva, il V. L. 3196, con tutte le postille, con tutte le varianti, con larghe illustrazioni e comparazioni paleografiche e storiche. Rifece in somma, con intendimenti più scrupolosi, il lavoro dell'Ubaldini; in oltre raccolse le varianti offerte da un codice Casanatense, il 924, il quale contiene una collazione del V. L. 3196 e d'altri autografi del Petrarca, fatta nel sec. XVI, e quelle non meno antiche d'un codice Laurenziano.

Il lavoro dell'Appel è riuscito forse inferiore al suo desiderio e alla nostra aspettazione; ciò non ostante può esser molto utile agli studiosi del Petrarca, anche dopo la riproduzione eliotipica dell'intero codice nell'*Archivio paleografico italiano*, diretto da Ernesto Monaci (fasc. V-VI). Il signor Appel non vide, come afferma egli stesso nel proemio, codesta pubblicazione, e fu male: se l'avesse vista, avrebbe forse potuto evitar molti errori all'opera sua.

Ma tra la pubblicazione del Monaci e quella dell'Appel, noi abbiamo davanti tutto il materiale fin qui conosciuto, onde si possa ricavar lume alla successione storica delle rime di Francesco Petrarca. Anche per questo lato il V. L. 3196 è veramente di gran valore; le varianti, le postille, le date, le differenze della carta e della scrittura, tutto può essere, ed è spesso, un indizio, talvolta una prova, per la questione della cronologia: soltando bisogna andare co' piè di piombo, e non lasciarsi trarre a congetture troppo avventate.

I fogli del V. L. 3196 in origine, come si rileva dalla loro numerazione, erano 20; ma oggi ne mancano due, il 17 e il 18, de' quali non esiste più altro che la collazione Casanatense. I fogli restanti sono rappresentati, nell'*Archivio* del Monaci, dalle tt. 52-71. A tre sorta di prove vuolsi principalmente badare, nello studio del codice, da chi intenda trarne partito per la storia delle *Poesie volgari*: 1° alle somiglianze e alle dissomiglianze della carta e della scrittura; 2° alle corrispondenze tra il V. L. 3196 e il codice definitivo 3195; 3° al significato delle postille.

(1) *Kat. Urs.* pp. 216 e sgg.

Che dall'esame della carta e della scrittura si possa ricavare anche un solo argomento certo, circa la cronologia della raccolta, a me non pare possibile. Il Pakscher prima (1) e poi l' Appel (2) hanno creduto di poter determinare con sicurezza meravigliosa l'età di ciascun foglio, di ciascuna linea, sto per dire di ciascuna parola del 3196: io, per me, confesso di non saper fare altrettanto. Anche oggi a uno di noi riuscirebbe malagevole il distinguere la propria scrittura d' un anno avanti da quella di cinque, sei, dieci anni avanti: figurarsi se potrà sortir buon effetto una tale investigazione condotta su fogli di tanti secoli or sono; passati per tante mani, non escluse quelle d'un pizzicagnolo (3); corrosi, lavati, scolorati, mal ridotti dal tempo, dall' umidità, dall'incuria!

Oltre a ciò, non sempre la differenza delle scritture tradisce, come il signor Appel vorrebbe, la differenza del tempo. Bisogna tener conto della penna che fa grosso o minuto, secondo ch' è più o meno aguzza; de' nervi dello scrivente; dello spazio ond'egli dispone, così che le correzioni sovrapposte riescon quasi sempre in una scrittura più minuta che quella del testo; della maggiore o minore pazienza e accuratezza dello scrivente in quel dato giorno; di tanti altri accidenti i quali rendon sempre assai dubbio il risultato d'una ricerca meramente paleografica.

Qualche esempio basterà a dar ragione della mia miscredenza. Si paragoni con occhio spregiudicato il f. 2*v* col f. 12*v* e col f. 13*r*. La grana della carta è la stessa, ben che il colore del f. 2*v* sia un po' più infoscato dal tempo: la scrittura ora appare più chiara, ora più confusa, segnatamente dove più s'affollano le correzioni, come in calce al f. 2*v* e in calce al f. 12*v*; ma per il tipo non offron diver-

(1) *Kat. Urs.* p. 217.

(2) *Z. E.* p. 125 e passim.

(3) Così nella notizia del Pinelli trovata da Pio Rajna all'Ambrosiana: « Nel studio del Bembo. Il ritratto del Petr.ª e di Mad.ª Laura « insieme hauuto di Francia. Alcuni fogli di rime del Petr.ª corr.ᵉ et « mutate da lui med.ᵒ le quali cita il Bembo nelle sue prose furono « ritrouate in mano d' un pizzicaruolo ». Cfr. De Nolhac, *Bibl. de F. Orsini*, p. 281; Cian, nel *Giornale storico della lett. ital.* IX, 446.

genze visibili nè nella forma delle lettere, nè nella distanza fra una lettera e l'altra, fra una riga e l'altra. Or bene: dalle indicazioni delle postille si rileva che il f. 2*v* fu scritto parte nel 1343, parte nel 1365, parte nel 1368; il f. 12*v* nel 1349; il f. 13*r* nel 1348 e nel 1349. Qui dunque abbiamo un tipo di scrittura che si mantiene presso che eguale dal 1343 al 1368, la bellezza di venticinque anni.

Si paragoni ora in vece la postilla *1368 maij* eccetera, del f. 2*v*, co' tre ultimi sonetti del f. 1*r* (*I dì miei*, *Sicome eterna*, *Stiamo amor*), i quali nel V. L. 3195 si trovano a f. 38*v* e a f. 63*r*, e sono i primi trascritti di mano propria del poeta, circa il 1368 (1). Se bene sian dello stesso anno 1368 così la postilla, come que' tre sonetti del f. 1*v* (e ciò si deduce dal confronto con la trascrizione definitiva sul V. L. 3195), la differenza tra le due scritture salta subito agli occhi.

Ancora: s' è visto come un tipo di grafia si mantenga dal 1343 al 1368; si crederebbe dunque che tutti i componimenti scritti durante quegli anni conservassero il tipo medesimo. E bene, no: a f. 15*r* una postilla avverte, la canzone che vi si trova risalire a ventidue anni avanti il 1368, quando fu riportata sur un altro foglio, prima di trovar luogo nell'esemplare definitivo. Ora la scrittura di quel foglio del 1346 non ha nulla che vedere col tipo esaminato di sopra; e in vece rassomiglia mirabilmente alla scrittura del f. 16*r* che si deve riportare, secondo una postilla, che ora non esiste più, ma che ci fu conservata dall' Ubaldini e dalla collazione Casanatense, al 1337.

Non mi par necessario moltiplicare le prove per indurre il lettore nella persuasione, che a' caratteri esterni del codice, trattandosi d' accertamento di date, non c' è da fidarsi troppo. Ciò non vuol dire che non se ne possa ricavare alcun buono effetto: certi segni son tanto evidenti che la comparazione e la deduzione si posson tentare senza pericolo.

Il V. L. 3196 offre, a parer mio, cinque tipi di scrittura veramente diversi e notevoli, i quali io indicherò e descriverò seguendo, non la successione de' fogli secondo il co-

(1) Paksicher, *Kat. Urs.* pp. 214 e sgg.

dice, la quale è a fatto casuale, ma quella de' componimenti secondo le indicazioni cronologiche delle postille.

La prima parte della canz. *Nel dolce tempo* (f. 11*r*) è senza dubbio tra gli scritti più antichi che si trovino nel codice. Dalle varie postille, che intramezzano questa canzone, si rileva come il poeta la ricomponesse in più riprese: di fatto le altre parti sono del 1350, del 1351, del 1356, quando cadde a punto la trascrizione *in ordine.*

Il poeta, segnando il giorno di tale trascrizione, aggiunge la nota: *post multos et multos annos* (f. 11*r*); e già nel 1350, accingendosi a terminarla, aveva notato: *post multos annos* (f. 11*r*, e in fine scrisse, tra altro: *et est de primis inventionibus nostris* (f. 11*r*). È una scrittura forte, nitida, elegante, serrata (parlo, s'intende, del testo fondamentale), e costituisce il primo tipo.

A questo tipo si ravvicinano le seguenti composizioni.

f. 7*r*) son. *Per mirar policleto*; son. *Quando giunse a Simon*; son. *Que' ch' en Tesaglia:* in questa pagina anche le tinte della carta e dell' inchiostro appariscono affatto eguali a quelle del f. 11*r*.

f. 7*r*) son. *L' arbor gentil;* son. *Sio credesse*; son. *L' oro et le perle.* In questa pagina la carta appare meno ingiallita e l' inchiostro men nero; ma non si può dare alcuna importanza a tali accidenti, i quali più che altro dipendono dall'azione del tempo e dell' umidità.

f. 8*r*) son. *Quando dal proprio*; son. *Ma poi chel dolce;* son. *Il figlio di Latona.*

f. 8*r*) son. di Geri Gianfigliazzi e risposta del Petrarca *Geri quando talor*; son. *Il mio aduersario.*

f. 9*r*) son. *Più volte il di* (non accettato nel V. L. 3195); son. *Per chio tabbia;* son. *Ben sapeua io.*

f. 9*r*) son. *Appollo sancor uiue:* il resto della pagina è bianco.

f. 10*r*) son. *Solo et pensoso*; un sonetto di ser Diotisalvi Petri da Siena e la risposta del poeta *Se phebo* (non accettato nel V. L. 3195). Qui veramente il sonetto del Petri presenta dei caratteri paleografici un po' nuovi e diversi da quelli del resto della pagina; tanto che il signor Appel

sospetta, non senza ragione, che quella non sia scrittura del Petrarca (1).

f. 10*v*) son. *Quando talor*. Il resto della pagina è bianco.

Certo, anche la scrittura di questi fogli non è sempre uguale a quella del f. 11*r*: a volte più regolare, a volte più mossa, a volte più larga, a volte più intensa; ma il tipo è quello: e tale, che distingue affatto questo gruppo di fogli da tutti gli altri fogli del codice.

Carlo Appel per altro vorrebbe collocare il f. 11*r* dopo i ff. 7-10. Avendo trovata una gran somiglianza tra la grafia del f. 11*r* e quella del son. *Se phebo*, il quale si trova a piè del f. 10*r* e però scritto dopo il son. *Solo et pensoso*, ei ne deduce che anche il f. 11*r* dev' essere stato scritto dopo quel sonetto e gli altri componimenti che lo precedono (2). Io non ne son punto persuaso. Già, la grande rassomiglianza notata dall'Appel tra la scrittura del son. *Solo et pensoso* e quella del f. 11*r*, si nota anche, e forse maggiore, tra la scrittura del f. 11*r* e quella del f. 7*r* (segnatamente de' due primi sonetti per Simon Martini), che dall'Appel è creduto il più antico della raccolta (3). Poi, trattandosi d'un tipo di scrittura mantenuto per molto tempo, mi pare un po' temerario il tentativo di fissare precisamente la consecuzione storica di mutamenti non percettibili. Ci basti di poter affermare, secondo la postilla a f. 9*r*, che quel tipo di scrittura va riportato agli anni intorno il 1336; ne' quali cade probabilmente anche la composizione delle rime accolte in quei fogli.

Un secondo tipo di scrittura è quello che ci si presenta nel testo del f. 15*r*. Si raccosta al primo tipo per la forma delle lettere; ma è più rotondo, più leggiero, larghissimo, molto libero e molto asteggiato. A questo tipo si collegano le seguenti composizioni:

f. 15*r*) canz. *Ben mi credea* (le tre prime stanze).

f. 16 *r*) son. *Se voi poteste*; son. *Tal cavalier* (non accettato nel V. L. 3195). In mezzo è uno spazio bianco.

(1) *Z. E.* p. 70.
(2) *Z. E.* pp. 124-125.
(3) *Z. E.* p. 125.

f. 16*r*) son. *Quella che gli animalj* (non accettato nel V. L. 3195); son. *La guancia.* Il resto della pagina è bianco.

Le date di questi fogli sono indicate dalle postille. Il primo è del 1346; il secondo del 1337; il terzo del 1338. Pare incredibile che fra due scritture tanto simili come quella del f. 16*r* e quella del f. 15*r* intercedano circa nove anni: e pure è così. Anche la carta è la medesima.

Molto ineguale è il terzo tipo: scrittura grassa, intensa, diritta, non troppo serrata, assai chiara. Comprende:

f. 1*r*) Un sonetto di Sennuccio in risposta a quello del Petrarca *Signor mio caro*: un sonetto di Giacomo Colonna e la risposta del poeta *Mai non uedranno.*

f. 1*v*) son. *Almo sol* in due redazioni; se bene qui la scrittura appare un po' diversa da quella del f. 1*r*.

f. 3*r*) son. *Due gran nemiche*; son. *Quandio mi uolgo;* son. *Valle che de lamenti;* son. *Lenommj il mio pensier.* La scrittura s'accosta più a quella del f. 1*v* che a quella del f. 1*r*.

f. 3*v*) son. *Quanta inuidia;* son. *Amor che meco*; son. *I uidi in terra;* son. *Non fur ma giore.* La grafia del primo di questi sonetti rassomiglia in tutto a quella del f. 1*r*; quella degli altri si ravvicina alla grafia del f. 3*r*.

f. 4*r*) son. *Questa humil fera*; son. *Ite caldi sospiri*; son. *Le stelle, il cielo;* son. *Dal bel seren.* Scrittura quando più scialba, quando più intensa; ma simile a quella del f. 3*v*.

f. 4*v*) son. *Quella chel giouenil* (non accettato nel V. L. 3195); il resto della pagina è bianco. Scrittura del medesimo tipo, ma più frettolosa e, forse per la diversità dell'inchiostro, più slavata e confusa.

f. 5*r*) son. *Pommi ouel sole*; son. *O dardente uertute*; son. *Quandol uoler;* son. *Voglia mi sprona.* Scrittura somigliante di molto a quella del f. 4*r*, ma più accurata e più forte.

f. 5*v*) son. *In qual parte;* son. *I uidi in terra* (1); son.

(1) Questo sonetto si ritrova, come s'è visto, anche sul f. 3*v*; ma risulta dal raffronto fra codeste due redazioni e quella del codice definitivo, che la redazione sul f. 5*v* è anteriore a quella sul f. 3*v*; così che s' è congetturato a ragione che la successione originaria dei fogli qui sia stata mutata, e il f. 5 abbia da collocarsi al luogo del 3 e viceversa.

Non datra et tempestosa; son. *Che fai Alma.* La scrittura somiglia in genere a quella del f. 1*r*, del f. 3*r* e del f. 4*r*; se non che verso la fine della pagina, diventando più piccola e più frettolosa, si raccosta a quella del f. 4*r*.

f. 6*r*) frammento della st. II nella canz. *Poi che per mio destino* (*Fin che la mia man*, v. 11-15). Il foglio è d'un formato più piccolo e capovolto per modo che il f. 6*v* si trova al luogo del f. 6*r* e viceversa; la scrittura si ravvicina a quella delle ultime righe del foglio antecedente.

Il tempo, a cui si vuol riportare questo tipo di scrittura, avrebbe a essere fra il 1353, quando fu buttato giù il primo abbozzo della *Famil.* XVI, 6, che si ritrova con la stessa scrittura, prima de' versi, a f. 6 e il 1366, quando fu scritta la postilla a capo del f. 1*r*. In questi fogli appunto si contengono, come s' è visto, molti componimenti scritti indubbiamente dopo il 1348, qual è quello per Giacomo Colonna. È pure notevole come questo tipo si ravvicini, negli ultimi fogli, segnatamente su la fine del 5*v* e sul 6, al tipo quarto, del quale ragioneremo qui appresso.

Il tipo quarto è d'una scrittura piccola, confusa, corrente, trascurata, ineguale; e appare ne' componimenti che seguono:

f. 2*r*) son. *Laura serena*; son. *Laura gentil;* son. *Laura celeste.* Nel primo e nel terzo di questi sonetti la scrittura è la medesima affatto; nel secondo appare alquanto più scialba, forse a cagione d'una penna diversa.

f. 2*r*) son. *O bella man*; frammento della canz. *Standomi un giorno* (st. III-VII).

f. 11*r*) continuazione della canz. *Nel dolce tempo* (st. III: *Ma perchel tempo*).

f. 12*r*) canz. *Amor se vuoi.*

f. 12*v*) canz. *Che debbio far*, trascritta di su i ff. 13*r* e 13*v*.

f. 13*r*) frammento *Felice stato;* frammento *Che le subite*; frammento *Amore in pianto*; principio della canz. *Che debbio far* (st. I-II).

f. 13*v*) continuazione della canz. *Che debbio far* (st. III-VII). Questa redazione della famosa canzone appare evidentemente anteriore a quella riportata sul f. 12*v*.

f. 14*r*) frammento *Samor uiuo e nel mondo*; frammento *Occhi dolenti*; frammento *Amor quandio credea* (è una prima redazione del madrigale *Amor quando fioria*).

f. 14*v*) frammento *Dal cielo scende;* frammento *Amor chen cielo.*

f. 19-20) terz. *Dapoi che sottol ciel* (*Trionfo dell'Eternità*).

Questo tipo di scrittura oscilla, come si può rilevare dalle postille a f. 12*v*, a f. 13*r*, a f. 2*v*, a f. 19*r* e a f. 20*v*, tra il 1349, il 1368 e il 1374: è vero che negli ultimi fogli diventa più tremulo e incerto.

Finalmente il tipo quinto è una scrittura piccola, unita, intensa, assai nitida, simile in tutto a quella de' componimenti di man del Patrarca sul V. L. 3195; e comprende:

f. 1*r*) son. *I di miei*; son. *Sicome eterna*; son. *Stiamo amor.*

f. 2*r*) son. *Pasco la mente*; son. *E' questol nido.*

Codesto tipo, che rappresenta la scrittura in bello della vecchiaia del poeta, va riportato a circa il 1368.

Come si può dedurre da quanto s'è visto, a volte un foglio solo del codice comprende poesie stese in tempi diversi e con diversa scrittura; a volta anche può parere sospetto se le poesie, che si trovano con la scrittura press' a poco medesima, sur un medesimo foglio, sian tutte d' un tempo; ma spesso il dubbio non è possibile, e basta un'occhiata per sincerarsi che certe poesie, raccolte sur un foglio solo, vi furon trascritte consecutivamente, in un breve giro di settimane o di giorni. Appunto da questi fogli noi trarremo qualche argomento circa la questione della cronologia.

Chi getti uno sguardo su' ff. 7*r*, 7*v*, 8*r*, 8*v*, e 9*r* del primo tipo (non cito il 9*v* e il 10*v*, perchè contengono ciascuno un solo componimento, nè il 10*r*, perchè de' tre sonetti petrarcheschi che vi si contengono, solo il primo fu accettato nel codice definitivo) acquista la convinzione che, se non la successione de' fogli, almeno la successione de' componimenti su ciascun foglio non è accidentale, ma storica. Quei componimenti furon trascritti di certo dal poeta di su abbozzi anteriori, tanto son chiari e puliti e quasi senza cancellature; ma in somma appunto il poeta li trascrisse in quell'ordine e non altrimenti. Or bene: paragonando code-

st'ordine con quello della trascrizione definitiva sul V. L. 3195, si trova: che, dei tre sonetti del f. 7*r*, i due primi sur uno stesso argomento furon trascritti naturalmente su lo stesso foglio 18*v*, mentre il terzo era stato trascritto più avanti sul f. 10*r*, del V. L. 3195; che dei tre sonetti del f. 7*v*, il primo fu trascritto sul f. 13*v*, il secondo sul f. 8*v* e il terzo sul f. 10*v*, del codice definitivo; che i tre sonetti del f. 8*r* furon trascritti consecutivamente sul f. 10*r* del V. L. 3195, ma soltanto perchè composti su l'argomento medesimo e con le medesime rime; che i due sonetti del f. 8*v* furon trascritti, l'uno sul f. 37*r*, l' altro sul f. 10*v* del V. L. 3195; che i due sonetti del f. 9*r* furon trascritti, l' uno sul f. 11*r*, l'altro sul f. 15*r* dell'esemplare definitivo. Di modo che, nè la successione delle pagine, nè la successione de' componimenti in ciascuna pagina, è conservata nella trascrizione sul V. L. 3195; salvo il caso di componimenti stretti fra loro con tali legami, che il separarli non fosse possibile.

Ma s'è visto dall'esame comparato della grafia e si vedrà fra poco dall'esame delle postille, che la trascrizione di codesti componimenti da abbozzi originari sul V. L. 3196 è anteriore, spesso di molti e molti anni, alla trascrizione definitiva sul V. L. 3195. Forse il Petrarca, da giovine, dopo avere composte e corrette codeste poesie su altri fogli, li ricopiò sul V. L. 3196, e ve li lasciò fino a quando non si fu determinato a trascriverli in ordine nell'età matura e nella vecchiaia. Così che bisogna ammettere: o che la successione storica sia quella del V. L. 3196, dove le poesie eran ricopiate subito dopo immaginate e composte; e in tal caso la successione diversa sul V. L. 3196 non è cronologica, anzi determinata da ragioni d'altra natura; o che la successione loro sul V. L. 3196 sia pure casuale e arbitraria, e allora non sarà cronologica nè anche sul V. L. 3195, non potendo il poeta, dopo dieci o venti o trent' anni, senza avere segnate le date (che si vedrebbero), ricordare a un puntino la successione cronologica di quelle sue prime o non poche composizioni. La congettura più irragionevole sarebbe precisamente codesta.

Il tipo secondo non ci dà alcun buon indizio. Ma nel tipo terzo abbiamo: sul f. 3*r* i quattro sonetti consecutivi *Due*

gran nemiche, *Quandio mi uolgo*, *Valle che de lamenti* e *Leuommj*, i quali sul V. L. 3195 son separati da due altri sonetti *Ou'è la fronte* e *Quanta inuidia*, interposti fra il secondo e il terzo. I quali, se fossero stati veramente composti subito dopo que' primi due, anche sul V. L. 3196 sarebbero stati ricopiati in quell' ordine. In vece il son. *Quanta inuidia* si trova in capo al foglio seguente, il 3*v*, e seguito da' sonetti *Amor che meco*, *I uidi in terra*, *Non fur ma gioue*, il primo de' quali, nell'esemplare definitivo, figura dopo il son. *Leuommj*, e gli altri due (la cui scrittura, per altro, ben che dello stesso tipo, è alquanto diversa) son collocati assai prima (1).

Ma alquanto diversa è anche la scrittura de' due primi sonetti *Questa humil fera* e *Ite caldi sospiri* sul f. 4*r* del V. L. 3196; non di meno sul V. L. 3195 si trovan trascritti consecutivamente a f. 33*r*. E all' opposto, i due sonetti che seguono, a fatto eguali per la scrittura, *Le stelle il cielo* e

---

(1) Paragonando la prima trascrizione del son. *I uidi in terra* (f. 5*v*) con la seconda e col son. *Non fur mai gioue* (f. 3*v*), si scopre che i terzetti di quello furon poi dati a questo; onde il signor Appel inclina a credere che que' due sonetti fossero stati composti circa il 1348, trovandosi sul f. 3 sei sonetti immaginati dopo la morte di Laura (*Z. E.* p. 123). È una congettura poco probabile: il son. *I uidi in terra*, avanti di trovarsi fra sonetti in morte, si trovava fra sonetti in vita di Laura sul f 5*v*; e di qui fu trasportato sul f. 3*r*, dopo lo scambio de' terzetti con l' altro sonetto, che appunto perciò gli si trova appresso nella medesima pagina. Quanto al significato dei versi

> I' vidi in terra angelici costumi...
> Tal che di rimembrar mi giova e dole,

nel quale e ne' quali l'Appel trova un argomento favorevole alla sua congettura, egli, se vuole intenderli, bisogna che li legga non punto staccati, ma al loro luogo nella quartina; ch' è questa:

> I' vidi in terra angelici costumi
> E celesti bellezze al mondo sole;
> Tal che di rimembrar mi giova e dole,

con quel che segue. Intendi: *mi giova* perchè le bellezze in sè gli piacevano; *e dole* perchè l'allontanavano dalla via della salute: è uno de' luoghi comuni della lirica petrarchesca. E basta leggere l' intero sonetto per sincerarsi ch'e' si riferisce a un caso particolare della vita di Laura.

Dal bel seren (che nel V. L. 3195, per una trasposizione delle quartine, comincia *Amor et io*) si trovan separati, nel codice definitivo, per cinque altri componimenti.

Son della stessa scrittura e ricopiati, senza dubbio, in un medesimo tempo, i son. del f. 5*r*: *Pommi*, *O dardente*, *Quandol uoler*, *Voglia mi sprona*. I tre primi si trovano nello stesso ordine anche sul V. L. 3195; il quarto in vece si trova nove fogli dopo. Qui la trasposizione è spiegata dalla postilla che precede codesto sonetto: *Mirum*, *hoc cancellatum et damnatum post multos annos casu relegens absoluj et transcripsi in ordine statim non obstantibus paucis*, (1) *1369 Iun. 22 hora 23 ueneris: postea die 27 in vesperis mutavj finem: v. h. fine esset aliud.* (Le ultime parole ora riescono inintelligibili: la lezione data da noi è quella del codice Casanatense). Dunque il poeta avea composto quel sonetto con gli altri; ma, condannatolo, non l'avea fatto trascrivere in ordine dopo quelli, sul codice definitivo. Quando, molti anni appresso, lo riaccettò, non si curò di collocarlo al posto che gli spettava storicamente; ma lo collocò dove gli venne fatto. Ciò prova non soltanto che quel sonetto è, cronologicamente, spostato; ma anche che il Petrarca, ordinando il codice definitivo, della cronologia non si dava troppo pensiero.

Sul f. 5*r* abbiamo un' altra prova della trascuratezza, per dir così, cronologica del Petrarca. C'è una redazione del son. *I uidi in terra*, che non è la prima, perché troppo netta e corretta, ma che certo è anteriore a quella del f. 3*r*. Sul f. 5*r* codesto sonetto è collocato tra il son. *In qual parte* e il son. *Non datra*; sul f. 3*v* tra il son. *Amor che meco* e *Non fur ma giove*; sul codice definitivo tra il son. *Non fur ma giore* e il son. *Quel sempre acerbo*: dov'è qui il proponimento della successione cronologica? Anche su lo stesso foglio il son. *Non datra* precede il son. *Che fai Alma;* nel codice de-

(1) L'*obst.* è legato al *panc.* con un richiamo in forma d' ovale tagliato da due linee divergenti a angolo acuto. L'Ubaldini, l'Appel e il Mestica lessero altrimenti, appunto perché non si giovarono di quel richiamo. Circa la frase *mutavi finem* del 27 giugno dopo la trascrizione *in ordine* del 22, bisogna avvertire che i vv. 10-12 sono scritti sur una rasura della pergamena.

finitivo è il contrario: se bene le molte correzioni di questo secondo sonetto sembrino dimostrare che fu steso dopo quel primo.

Una riprova anche più concludente (e fu notata dall'Appel (1), benchè egli s'ostini ancora a aver fede nell'ordine cronologico) ci vien fornita dal f. 2*r*; dove, appresso il son. *È questol nido*, scritto indubbiamente dopo il 1348, essendo fra quelli in morte di Laura, si trovano il son. *Laura serena*, trascritto da abbozzi anteriori, e i son. *Laura gentil* e *Laura celeste*, abbozzati qui per la prima volta in un tipo di scrittura diverso, ma contemporaneo. Ora codesti tre sonetti si riferiscono a Laura viva: di fatti sul V. L. 3195 son collocati, se bene in diverso ordine, nella prima parte della raccolta: bisogna dunque ammettere che il Petrarca, per pura esercitazione della fantasia o, ch'è più ragionevole, per completare, secondo un suo principio ideale, l'architettura della raccolta, componesse delle rime per Laura viva, anche dopo qualche anno ch'ella era morta. Nè c'è da farne le meraviglie, quando si pensi che la canz. *Nel dolce tempo* risulta, per il significato stesso delle postille che l'accompagnano, composta e corretta parte nella prima gioventù del poeta, parte verso il 1350 e parte verso il 1351, senza contare gli emendamenti posteriori.

Un altro accidente è degno di nota nei tre sonetti dell'aura: i terzetti che nel V. L. 3196 appartengono al son. *Laura serena*, furono apposti nel V. L. 3195 al son. *Laura gentil*, che nel primo codice non ne ha punto; e al son. *Laura serena* furon dati dei terzetti nuovi di pianta; questi:

> Le quali ella spargea si dolcemente
> Et raccogliea con si leggiadri modi
> Che ripensando anchor trema la mente.
> Torsele il tempo poi in più saldi nodi,
> Et strinse 'l cor d'un laccio si possente
> Che morte sola fia ch'indi lo snodi (f. 39*r*).

Ha ragione l'Appel di sospettare che questi terzetti, per un sonetto già trascritto con terzetti diversi dopo il 1348, possano essere stati composti quando Laura era già morta; ma

(1) *Z. E.* p. 123.

mi pare ch'egli abbia torto, quando, a proposito del sonetto seguente, ardisce d' immaginare che le due quartine fossero state composte per mettere in qualche modo a profitto i terzetti di quel primo, e che nel verso

Fuggo dal mio natio dolce aere tosco,

la fuga dall' aere tosco sia stata introdotta solo per amor della rima. Che il Mommsen neghi alla nostra gente qualunque istinto di poesia, può anche parere cosa faceta; ma che un poeta come il Petrarca dovesse stare a leticar con le rime, andiamo, via! Si sa che il Petrarca spesso buttava giù versi, appunti, richiami su piccole schede che conservava: forse in una di quelle schede avrà trovato i motivi del secondo e del terzo sonetto su Laura, e gli avrà rivestiti, allargati, composti organicamente, anche dopo la morte di lei.

Qualcosa di simile dev'essere accaduto per i sonetti ch'io direi della bella mano, a f. 39*v* del V. L. 3195. I quali son tre: *O bella man; Non pur quell' una bella ignuda mano* e *Mia ventura ed Amor*. Di codesti sonetti solo il primo si trova sul f. 2*v* del V. L. 3195, con la postilla: *1358. maij. 19. ueneris nocte concubia insomnis diu tandem surgo, et occurrit hic uetustissimus ante XXV annos.* Ora è molto probabile che, se il poeta avesse composti que' tre sonetti su lo stesso argomento in un tempo medesimo, vale a dire, secondo l'attestazione della postilla, circa il 1343, gli avrebbe ricopiati nella stessa pagina del suo scartafaccio, come fece per i sonetti a Simon Martini (f. 7*r*) e per quelli della villeggiatura (f. 8*r*); e nella postilla avrebbe accennato non a quell'unico (*hic uetustissimus*), ma anche agli altri che l'accompagnavano. S'ei ciò non fece, parmi lecito sospettare che, quando s'indusse ad assolvere e trascrivere in ordine quel sonetto, si compiacesse di ripigliare il gentile argomento e di ricamarvi poi, ben che la bella mano fosse fredda da un pezzo, delle variazioni; onde nacquero gli altri due sonetti che trovaron luogo, naturalmente, dopo il primo, nel codice definitivo. Dove in fatti son tutti e tre di mano del poeta.

L' Appel vorrebbe trovare un altro argomento per l' incertezza della successione storica sul primo abbozzo della ball. *Amor quando fioria* a f. 14*r* del V. L. 3196; buttato giù, co-

me si rileva da una postilla, il 1° settembre 1348, dopo il primo abbozzo della canz. *Che debb'io far*: la quale in vece sul V. L. 3195 si ritrova nove fogli appresso la ballata. Tutto andrebbe bene se veramente su quel f. 14*r* la ballata si trovasse dopo la canzone; ch'è tutta un'immaginazione dell'Appel. Egli in fatti ha creduto che i cinque versi in capo a quel foglio rappresentassero un abbozzo di commiato della canzone su detta (1); che non è verisimile, non esistendo alcuna relazione tra quei versi e il commiato della canzone quale veramente si trova sul f. 12*r* del V. L. 3196 e sul f. 54*r* del V. L. 3195. Fra i due commiati è solo somiglianza di metro, ma anche il commiato della canz. *Quando il soave* ha un metro eguale, nè per ciò può venire in mente ad alcuno che codesta canzone abbia che vedere con quel commiato sporadico. Il quale è forse nè più nè meno d'un appunto buttato lì, senza rapporto con altri componimenti, a un dipresso come il gruppo di versi che segue: *Occhi dolenti accompagnate il core;* il quale si può riferire soltanto al son. *Occhi piangete, accompagnate il core*, collocato assai prima della canz. *Che debb' io far*, nella prima parte delle rime.

Finalmente anche i sonetti che rappresentano il tipo quinto di scrittura, e che furon ricopiati sul V. L. 3196 e di qui trasportati sul V. L. 3195 negli ultimi anni del poeta, passando da un codice all'altro cambiano a fatto la loro consecuzione. Sul V. L. 3195 il son. *I di miei* si trova a f. 62*r*; il son. *Sicome eterna*, il son. *Stiamo amor* e il son. *Pasco la mente* si trovano a f. 38*v*; il son. *E questol nido* si trova a f. 62*v*. È vero che il primo e l'ultimo di questi sonetti son così lontani dagli altri perchè dovevano trovar luogo fra le rime in morte di Laura; ma nè pur essi si seguono: c'è in mezzo un nuovo sonetto, *Sento l' aura.*

Il Vatic. Lat. 3195 appare scritto da due mani, l' una d'un menante (f. 1-38*v*; f. 53-62*r*); l'altra del poeta medesimo (f. 38*v*-49; f. 62*r*-72); ma quando fu cominciato a esemplare?

Nelle postille del Vatic. 3196 il Petrarca accenna a due sorta di trascrizioni: *in ordine* e in *alia papiro*, e distingue

(1) *Z. E.* p. 99.

espressamente l'una dall'altra in due luoghi: a f. 13*r*, sul principio della canz. Che debb' io far: *Trascr. non in ordine, sed in alia papiro. 1349. novembris 28 mane*, e a f. 15*r*, al principio della canz. *Ben mi credea*: « *Transcr. in alia papiro post. XXII annos, 1368, dominico inter nonas et vesperas, 22 octobris, mutatis et additis usque ad complementum; et die lune, in vesperis, transcr. in ordine membranis* ». Onde si rileva che la trascrizione *in alia papiro* era diversa da quella *in ordine*, anzi era (quando ce n' era bisogno) anteriore a questa; la quale talvolta accadeva *membranis*, direttamente sur un codice membranaceo. La locuzione *in alia papiro* non può dunque riferirsi in alcun modo alla trascrizione sul codice definitivo, il Vatic. 3195, il quale è membranaceo, non cartaceo: vi si può bensì riferire la locuzione *in ordine*.

Ma questa locuzione del cod. Vatic. 3196 si riferisce davvero al codice Vat. 3195? E si riferisce sempre e soltanto a quello?

Raccogliendo e ravvicinando tutte le postille dov' è la frase *transcr. in ordine*, si rileva:

Per la prima parte delle Poesie volgari.

f. 11*v*) La canz. *Nel dolce tempo* (n. 23): *visum est et hanc in ordine transcribere*, 3 aprile 1350.

f. 11*r*) La canz. medesima *transcr. in ordine* 10 novembre 1356.

f. 7*r*) I sonn. *Per mirar* e *Quando giunse* (nn. 76 e 77) *transcr. in ordine*, 29 novembre 1357.

f. 15*r*) La canz. *Ben mi credea* (n. 206) *transcr. in ordine membranis*, 23 ottobre 1368.

f. 5*r*) il son. *Voglia mi sprona* (n. 210) *transcr. in ordine*, 22 giugno 1369.

Per la seconda parte delle Poesie volgari.

f. 13*r*) La canz. *Che debb'io far* (n. 5) *transcript. non in ordine sed in alia papiro*, 28 novembre 1349.

f. 101*r*) Collaz. Casanat.) Il son. *Aspro core* (n. 2) *transcr. in ordine*, 6 novembre 1356.

f. 12*v*) La canz. *Che debb' io far* (n. 5) *transcr. in ordine*, 11 novembre 1356.

f. 14*r*) La ball. *Amor quando fioria* (n. 60) *transcr. in dine*, 31 ottobre 1368.

Da questi dati risulta che la trascrizione *in ordine* dovette esser cominciata a un tempo medesimo per le due parti della raccolta circa il 1349; giacchè, scrivendo il poeta, della canz. *Nel dolce tempo*, il 3 aprile 1350: *visum est et hanc* (anche questa) *in ordine transcribere*, egli dimostra d'averne trascritte delle altre. E ciò è confermato dalla postilla del 28 novembre 1349 alla canz. *Che debb'io far*: *transcript. non in ordine sed in alia papiro*: dove la trascrizione *in ordine* appar cominciata. Che cosa poteva il Petrarca aver trascritto *in ordine* (se l' ordine è quello del Vat. 3195) fino al 3 aprile 1350? Al più i ventidue componimenti che precedon la canz. *Nel dolce tempo* per la prima parte, la canz. *I' vo pensando* che sola precede il son. *Aspro core* per la seconda.

A me pare insomma che circa il 1349 il Petrarca dovè accarezzare la prima volta l'idea di dare un ordinamento definitivo alla sua raccolta di *Poesie volgari;* e lì per lì volle porre la prima pietra dell' edifizio: trascrisse in ordine pochi sonetti della prima parte, e la canz. *I' vo pensando* della seconda, e si fermò.

Il Giubileo (1350) che lo trasse a Roma; il viaggio in Provenza (1351-53), le legazioni del '53, del '54, del '56, lo distolsero dal lavoro; nè par che lo riprendesse fino al novembre del 1356, quando finalmente, tornato da Praga, trascrisse *in ordine* la canz. *Nel dolce tempo* e poi cinquantatrè altre composizioni; sicchè il 29 novembre 1357 era giunto a' sonetti per il ritratto di Laura, e così via; e al tempo medesimo, nella seconda parte, il son. *Aspro core* e la canz. *Che debb' io far*, dopo di che avrà seguitato la trascrizione. Quel lungo intervallo di sei anni può corrispondere alla distanza fra la prima idea e la prima esecuzione. Durante quel tempo il poeta, tra un viaggio e l'altro, avrà rivedute, riformate, rifatte le sue composizioni; avrà considerato bene a qual principio ideale doveva attenersi per la loro distribuzione nella raccolta; avrà compiuto quasi tutto il lavoro di

preparazione, ch'egli stesso sembra descrivere in una lettera a Giovanni Boccaccio (*Sen.* V, 2) composta intorno il 1366, dove, ragionando di lavori in volgare, confessa: « Tratto da questa speranza e punto dagli stimoli della giovinezza, avevo già cominciato in tal genere un gran lavoro, e gettate quasi le fondamenta dell' edifizio, e apparecchiato la calce e le pietre e le legna per innalzarlo ».

Ma codesta trascrizione *in ordine*, codesta distribuzione ideale delle rime, fu poi quella mantenuta dal Petrarca nel codice suo? In complesso sembrerebbe di sì. Appare evidente dalle su riferite testimonianze del poeta, ch' egli, accennando a trascrizione *in ordine*, si riferisce costantemente a un medesimo fatto, agevole a intendere. Tenendo i suoi scritti volgari dispersi nelle schede e nello scartafaccio, egli intendeva trasceglierli, ripulirli e dar loro una logica consecuzione. La canz. *Nel dolce tempo* col n. 23 fu trascritta il 10 novembre 1356; i sonn. *Per mirar* e *Quando giunse* co' nn. 76 e 77 furon trascritti il 29 novembre 1357; e si può immaginare che dentro quell' anno si trascrivessero le 53 poesie che intercedono. Il son. *Aspro core* col n. 2 della seconda parte fu trascritto il 6 novembre 1356 e la canz. *Che debb'io far* col n. 5, l'11 novembre: i due componimenti che intercedono saranno stati trascritti ne' quattro giorni di mezzo. La canz. *Ben mi credea* col n. 206 della prima parte, fu trascritta di man del poeta il 23 ottobre 1368 e il son. *Voglia mi sprona* col n. 210, il 22 giugno 1369; vuol dire che in otto mesi il vecchio poeta si contentò di trascrivere tre soli altri componimenti.

Insomma tutt' i dati concorrono ad ammonirci che l' ordinamento ideale voluto dar dal Petrarca alle *Poesie volgari* fu sempre uno; quello intravvisto da lui circa il 1349, maturato nel 1356 e a cui egli ancora si riferisce nelle postille del 1369. Che durante la trascrizione, e anche dopo, qualche pentimento gli fosse venuto, è possibile, come vedremo. Di qui certe rasure del codice definitivo, e certe discordanze fra più codici esemplati quasi al tempo medesimo; ma la trascrizione *in ordine*, principiata nel 1349, non ebbe a soffrire mai poi mutamenti essenziali.

Se non che, quando s' è dichiarato che la trascrizione *in*

ordine fu cominciata nel 1349, non s'è punto detto ch'ella accadesse immediatamente sul Vatic. 3195. Il quale potè bene essere stato esemplato pochi o molti anni dopo, almeno nella sua parte apografa, sur un altro codice che già prima era stato ordinato secondo la volontà dell'autore.

E ciò per l'appunto accadde.

La postilla su' sonn. *Per mirar Policleto* e *Quando giunse a Simon* a c. 7*r* del Vatic. 3196, dice esattamente così: *Transcripti isti duo in ordine post mille annos. 1357 mercurii hora 3 novembris 29, dum volo his omnino finem dare, ne unquam amplius me teneant. et jam Jerolamus, ut puto, primum quaternum scribere est adortus pergamenum pro domino Azone, postea pro me idem facturus.* Da questa postilla risulta come il 29 novembre 1357 que' due sonetti si trascrivessero *in ordine*; mentre un Girolamo menante, secondo che il poeta credeva, avea già dovuto accingersi a scrivere il primo quaderno in pergamena per il signor Azzone, e un altro compagno ne avrebbe poi fatto per esso il Petrarca. Di guisa che, la trascrizione *in ordine*, cominciata nel 1349, non poteva esser nè quella sul codice del signor Azzone, che si cominciava cadendo il 1357, né quella sul codice del poeta, che si dovea cominciar forse l'anno seguente. Dove s'era andata dunque facendo quella trascrizione *in ordine*? Evidentemente sur un codice che noi ignoriamo, forse tutto di man del poeta, e che doveva servire d'archetipo a' suoi menanti di casa per le copie da mandarsi in giro. Probabilmente quel codice era cartaceo: d'onde il desiderio del poeta d'averne uno in pergamena e vergato con gli eleganti caratteri d'un amanuense di professione. Ma non bisogna figurarsi che il poeta si riferisca a quel codice, quando accenna a trascrizioni *in alia papiro*; ch'era tutt'altra cosa, come sarà dimostrato.

Ciò tutto considerando, possiamo tener per fermo che la locuzione *transcr. in ordine* si riferisce materialmente a una trascrizione, forse di man del poeta, sur un codice, probabilmente cartaceo, il quale doveva servire d'archetipo a' menanti che ne ricavavano copie in pergamena; almeno fino a quando il poeta non ebbe il suo codice membranaceo e trascrisse allora da sè, *in ordine membranis*, senza far la fatica di riportar prima altrove i componimenti. In sostanza

poi la frase *transcr. in ordine* si riferisce anche a' codici che dall'archetipo derivarono immediatamente, a quello per Azzone, a quello per uso del poeta, a quello per Pandolfo Malatesta (*Var.* IX): giacchè la disposizione della raccolta, salvo casi d'emendazioni posteriori, doveva essere in tutte le copie necessariamente la stessa.

Detto questo, a noi non può più importar di sapere quando fosse propriamente trascritto il cod. Vaticano 3195 nella sua parte apografa. C'era in casa l'archetipo, e una copia se ne poteva ricavar sempre. Ciò non ostante, come s'è visto, il poeta ha anche lasciato detto ch'egli avea comandato a Girolamo di fargli una copia in pergamena quasi al tempo medesimo che quella per Azzone: trascritto un quaderno per l'uno, il menante doveva esemplarne uno compagno per l'altro.

E non c'è ragione di dubitare che il desiderio del poeta non fosse appagato. Abbiamo visto come la trascrizione *in ordine* di cinquantatrè componimenti della prima parte e di quattro della seconda durasse dal novembre del 1356 al novembre del 1357, un anno intero. Or se si consideri che le poesie di man del menante sono, nel cod. Vaticano, dugentoquaranta, s'intenderà che non potesser venire trascritte se non in più anni, segnatamente dovendo il menante lavorare al tempo medesimo su due copie compagne.

Eppure il poeta nell'ottobre del 1368 trascrivea sul suo codice la canz. *Ben mi credea*, avanti la quale avea già trascritti nella prima parte di proprio pugno altri quattordici componimenti; trascrivea la ball. *Amor quando fioria*, avanti la quale son di suo pugno nella seconda parte altri cinque componimenti. Di guisa che bisogna ritenere che la trascrizione di man del menante fosse compiuta già sul cominciare dell'anno; e compiuta probabilmente da un pezzo.

Infatti, un codice che si rileva esemplato quasi al tempo medesimo che il Vatic. 3195 è quello da cui deriva il Chigiano L V 176. Il quale ha sempre, salvo le differenze ortografiche, la stessa lezione che il Vaticano, fuorchè in que' luoghi dove il Vaticano ha emendazioni su rasura; e salva qualche divergenza notabile verso la fine della prima parte. Or il cod. Chigiano reca, fra gli ultimi componimenti della

prima parte il son. *In qual parte*, e fra gli ultimissimi della seconda i sonn. *Quanta invidia* e *Amor che meco*, i quali tutti e tre par che fossero stati riveduti e corretti (come si può congetturare dal paragone fra la scrittura e l'inchiostro dell'emendazioni, segnatamente nel primo, con la scrittura e l'inchiostro delle postille sul cod. Vatic. 3196, f. 5*v* e 3*v*) avanti il 18 ottobre 1359, quando furono inviati a un Tommaso (*hunc dedi Jacobo ferrariensi portandum Thomasio etc. 1359 octobr. 18*; e prima: *hos duos misi Tomasio simul cum illo* In qual parte del cielo, *etc.*). Codesti sonetti, con le nuove emendazioni del primo, non dovetter esser trascritti sul cod. Chigiano troppo oltre il 18 ottobre 1359; perchè altrimenti il poeta ve n' avrebbe aggiunti degli altri che sul proprio codice ei fece riportare più tardi al menante; v' avrebbe fatto introdurre i mutamenti ch' egli medesimo, avanti di cominciare la trascrizione autografa, introdusse nel proprio codice. (1) L'antigrafo del cod. Chigiano, che in tutte le lezioni appare conforme alla stesura iniziale del Vatic. 3195, dovette essere scritto, a paro con quella parte di questo ch' è apografa; vale a dire, per l'appunto tra la fine del 1357 e i primi del 1360. Immaginare che il Vatic. 3195 potesse essere stato cominciato a esemplare nel 1368, sarebbe un errore: sappiamo che nel 1368 il poeta vi cominciò a trascrivere composizioni di proprio pugno; ma prima ch'egli potesse far questo, un altro aveva dovuto esemplare la parte apografa, vale a dire dugento quaranta componimenti; che non è fatica di poco.

In tutt' i modi, come dissi, che il cod. Vaticano fosse stato esemplato qualche anno prima o qualche anno dopo, a noi non importa; giacchè sappiamo che il suo antigrafo per la parte apografa fu ordinato fra il 1349 e il 1360 e un dipresso, e che la parte autografa fu cominciata nel 1368. Questo giova conoscere per intender bene il processo ideale del poeta nell' ordinamento delle sue rime.

---

(1) Per un esempio, il son. *Geri, quando talor* tutto esemplato di man del poeta fra componimenti d'altra mano. Su che cfr. G. Mestica, *Le Rime di F. P.* restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario, edizione critica, Firenze, Barbèra, 1896, p. 257.

E qui cade in acconcio un' altra osservazione. Si ricava dall' interpretazione delle postille pretrarchesche e dall' esame del codice definitivo, che questo fu cominciato circa i primi del 1358 da mano (che non fu quella del poeta) la quale vergò i ff. 1-38*r* in vita, e 53-62*r* in morte di Laura. Ma esso il Petrarca, negli anni più tardi della sua vita, circa il 1368, aggiunse nuovi componimenti, non solo alla seconda, ma anche alle prima parte delle *Poesie volgari*: vale a dire altri sessantasette sonetti, e primi fra questi i tre dell'aura due de' quali almeno composti, come s'è visto, dopo il 1348; tre canzoni e tre sestine in vita di Laura. Se questi componimenti fossero stati già pronti innanzi al 1348, non s' intenderebbe perchè il poeta, verso il 1360, non gli avesse lasciati trascrivere su l'esemplare definitivo al menante: dovevan dunque avere bisogno almeno di qualche ritocco, che il poeta non potè dare se non più tardi. Ma è egli verisimile, che tutte queste poesie bisognose di lima formassero per l' appunto una serie cronologica? É egli verisimile (segnatamente chi riguardi al tempo quando furon composti i sonetti dell' aura) che tante poesie, immaginate e scritte tanti anni prima, bisognassero tutte d'essere rimaneggiate? E non è più ragionevole il sospetto, che almeno una parte di esse fosse scritta, come i sonetti dell' aura, anche parecchi anni dopo la morte dell' amata, su appunti o reminiscenze, con l' intendimento puramente estetico di lumeggiar meglio, di colorire più efficacemente, di finire in somma e render perfetta la storia d'amore svolta nelle *Poesie volgari*?

Finalmente, il professor Giovanni Mestica, nella sua recente edizione delle *Rime* di Francesco Petrarca, avvertì come agli ultimi trentuno componimenti autografi intendesse dare il poeta un ordine alquanto diverso da quello in cui gli aveva trascritti; e ciò si rileva dalla posteriore numerazione su' margini. E alcuni di que' numeri, poi, « sono scritti vicino a una o più abrasioni, manifesti indizi dei pentimenti successivi dell' Autore nel fissar la nuova distribuzione che andava eseguendo ». (1) Or tutto questo ripu-

(1) *Le Rime di F. P.* ed. cit. p. VII. Per la diversa distribuzione cfr. pp. 476-511.

gna al criterio d'un ordinamento cronologico. Se il poeta avesse voluto disporre cronologicamente le sue composizioni, ei l'avrebbe fatto sin da principio; nè poi avrebbe avuto ragione di cambiare quell' ordine. Se lo cambiò, se fu irresoluto più volte avanti di fissare la nuova distribuzione di quelle rime, gli è che l' ordinamento al quale egli mirava non era già cronologico; ma, come vedremo, di tutt' altra sorta.

Non tutte le nostre considerazioni sono egualmente sicure, lo sappiamo bene: ve n'ha di sicure, ve n'ha di più che probabili; ma in complesso bastano, o c' inganniamo, a far dubitare assai che il Petrarca abbia voluto disporre le sue poesie in ordine cronologico: forse dall'esame attento e minuto del codice definitivo, rappresentato nella recente edizione del Mestica, deriverà la certezza che quella raccolta fu ordinata con ben altro criterio.

II.

E prima di passare all' esame delle famose postille, vediamo di farci un' idea chiara circa il contenuto del V. L. 3196. Che rappresenta egli codesto codice ?

Nient'altro che l' avanzo d'uno scartafaccio, che il poeta adoperava sia per ricopiarvi in pulito de'componimenti buttati giù su altri fogli, così da potere tornarvi sopra a mente fredda e, o finir di limarli e mandarli in giro, o condannarli per sempre: sia per tracciarvi il primo getto di componimenti che poi avrà riportati in bella copia sur un altro foglio dello stesso quaderno; sia in fine, per pigliarvi degli appunti di versi, di strofi, di motivi lirici. Esempi del primo caso si trovano a ff. 1-4*r*, dove il son. *Quella che 'l giovenil* è rimasto non accettato; a ff. 5, 7-9*r*, dove del son. *Più volte il dì* è accaduto il medesimo; a ff. 9*v*, 10*r*, dove il son. *Se phebo* ha avuto la stessa sorte ; a f. 10*v*, dove il son. *Quando talor* ha sofferta eguale condanna; a ff. 11, 16*r*, dove il son. *Tal cavalier* é stato lasciato nel dimenticatoio; a f. 16*v*, dove al son. *Quella che gli animalj* e toccato eguale destino ; a ff. 19-20. Esempi del secondo caso si trovano a f. 2*r*, dove sono abbozzati i sonn. *Laura gentil* e *Laura ce-*

leste a f. 2*v*, dove sono abbozzate le strofi III-VII; della canz. *Standomi un giorno*; a f. 13, dov'è il primo getto della canz. *Che debb' io far*, ricopiata di poi sul f. 12*v*; a f. 14*r*, dov' è il primo abbozzo della ball. *Amor quando fioria*; a f. 14*v*, dov'è il primo tentativo e la copia in pulito, ben che non perfetta, della ball. *Amor che 'n cielo*, non compresa nel codice definitivo. Esempi del terzo caso si trovano a f. 6 (che del resto, essendo di formato più piccolo, sembra più tosto un fogliolino estraneo d' appunti) dove son notati alcuni versi i quali serviron poi alla seconda stanza della canz. *Poi che per mio destino;* a f. 13, dove sono accennati scorci e strofi di componimenti non più condotti a termine; a f. 14*r*, dov' è un congedo, che non appartiene ad alcuna delle canzoni accolte tra le *Poesie volgari*, e un gruppo di versi che, opportunamente rimutati, serviron di mossa al son. *Occhi piangete*: anche, su quest'ultimo foglio, de' ghirigori e degli svolazzi, i quali non hanno che fare col testo, dimostrano come codesto codice non fosse altro che un quinterno d'abbozzi, buono a ogni cosa, a trascrizioni, a appunti, a postille, a brutte copie di versi, a brutte copie di lettere latine (f. 15*v*); in somma uno scartabello, un zibaldone, una miscellanea.

Così ondeggiante e complesso essendo il carattere di questo codice, non gli si può certo assegnare l'ufficio determinato che gli assegna il sig. Pakscher; secondo il quale il Petrarca abbozzava le poesie su schede di carta: di qui le ricopiava su fogli in quarto, i cui resti costituiscono appunto il V. L. 3196; e poi le trascriveva sur un esemplare, nominato dal poeta nelle postille *alia papirus*, prima di registrarle in ordine sul V. L. 3195 (1).

Ora questo processo è troppo regolare, anzi rigido: e un poeta non ha gli scrupoli d' un ragioniere. Certo, in un luogo delle sue lettere, il Petrarca dichiara: *Sunt apud me huius generis vulgarium adhuc multa, et vetustissimis schedulis, et sic senio exesis ut vix legi queant. E quibus, si quando unus aut alter dies otiosus affulserit, nunc unum, nunc aliud elicere*

(1) *Die Cronologie*, II.

soleo (1). Di qui si rileva che il Petrarca, da giovine, aveva spesso consegnato il primo getto, talora informe e incompiuto, delle poesie, a schede o fogli di carta: ogni tanto ne sceglieva qualcuna, la ricopiava sul V. L. 3196, dove la ripuliva, la mandava avanti e la terminava, per trasportarla sur un codice suo, che serviva d' antigrafo a quelli da mandare agli ammiratori ed amici. Ma tutto ciò, po' poi, non è da pigliar troppo alla lettera; come vedremo.

Il poeta, anche negli anni più tardi, conservava delle poesie abbozzate su semplici schede, sta bene; non saranno state già tutte, mentr' egli era divenuto famoso principalmente per quelle rime, le quali, s' eran lette da tutte le persone cólte di Francia e d' Italia, avean pur dovuto rompere il bozzolo della scheda originaria. Di fatti, l' esame comparato delle diverse scritture nel V. L. 3196 ci ammonisce, che alcune di quelle rime erano stato trascritte di su le schede fin dagli anni più giovanili: basti ricordare la postilla sul f. 9*r*: *4 novembr. 1336 reincepi hic scribere* (2). Dunque il V. L. 3196 dovè servire alle trascrizioni in pulito anche prima del 1336; proprio quando il poeta faceva la vigilia d' armi in amore e in poesia.

Un equivoco singolare è nato circa il significato e il carattere di quell' *alia papirus* ricordata qua e là dal poeta nelle postille del suo scartafaccio. Così il Pakscher come l'Appel, l' hanno creduta un esemplare che stesse da sè, e servisse quasi di anello tra il V. L. 3196, dove i componimenti eran ricopiati per il lavoro di lima, e il V. L. 3195, dov' eran trascritti in ordine definitivo e, secondo il Pakscher, cronologico. Il quale anzi mostra di credere, che tutt'i componimenti del poeta, prima d' esser trascritti su l' esemplare definitivo, fossero ricopiati su l'*alia papirus* (3).

---

(1) *Var.* IX, ed. Fracassetti, III, p. 323.

(2) Avverto, una volta per tutte, che, salvo i casi di luoghi contestati, io sciolgo i nessi e l' abbreviature del codice, per amor di chiarezza; chi vuole la lezione diplomatica o fotografica, si procuri l' ediz. data dall' APPEL, *Z. E.* o, meglio, quella curata dal MONACI, nell'*Archivio paleografico italiano*, citato sopra.

(3) *Die Chronologie*, II, pp. 23 e segg.

A me codesto pare un abbaglio. S' è scambiato in somma l' *alia papirus* con quel codice ora smarrito, che noi chiamammo l' archetipo o l' antigrafo, e dove il Petrarca stesso andava trascrivendo *in ordine* fin dal 1349, le sue composizioni. Ma l' *alia papirus* non fu mai nè una cosa da sè, nè una cosa d' importanza; significò e significa, secondo tutti gl' indizi, un altro foglio qualunque di carta. Quando il poeta trascritta da un abbozzo anteriore o abbozzata per la prima volta una poesia sul V. L. 3196, dopo averla assai dirozzata, vedeva di non potervi più seguitare il lavoro di ripulimento per l'abbondanza delle correzioni, la trascriveva sur un altro foglio qualunque, e lì finiva di ridurla a perfezione. É un caso, m'immagino, che sempre è accaduto, che accade sempre a tutti gli scrittori di questo mondo; e non vedo perchè il Petrarca avesse a fare altrimenti. Tanto vero, che qualche volta, e forse più spesso che non si creda (peccato che del V. L. 3196 non rimangano se non pochi fogli !) l'*alia papirus* fu nè più nè meno che un altro foglio dello stesso scartafaccio; e quest' argomento è così perentorio, ch' io non intendo com' altri abbia potuto tornare su la questione. La canz. *Che debb' io far*, buttata giù per la prima volta sul f. 13, è accompagnata dalla postilla: *Transcript. non in ordine, sed in alia papiro 1349 novembr. 28 mane*; e codesta trascrizione *in alia papiro* si ritrova tale quale sul f. 12*v* del codice, fatta appunto in quel giorno, com' è dichiarato dalla postilla: *1349 novembr. 28 inter primam et tertiam*, con quel che segue. Nè si può almanaccare, con l' Appel, che codesto foglio appartenga a un altro manoscritto, il quale sarebbe appunto l' *alia papirus*; da che gli è il verso d'un foglio, sul cui retto è stesa la prima parte della canz. *Amor se vuoi*, preceduta, fra l' altro, da questa postilla: *Transcript. in alia papiro 1351 April. 20 sero*, e via dicendo. Ora se quel foglio fosse appartenuto alla pretesa *alia papirus*, come avrebbe potuto il Petrarca avvertire, che questo componimento era stato trascritto di qui, dove ei l' aveva vergato *1350 mercur. 9 Junij post vesperas* e il giorno seguente, su l'*alia papirus*, che doveva trovarsi altrove ?

Un'altra prova che codesta locuzione non vuol dir altro se non un foglio purchessia, senz' alcuna particolare deter-

minazione, è nella postilla che sovrasta alla seconda parte della canz. *Nel dolce tempo* a f. 11*v*: .... *visum est et hanc in ordine transcribere, sed prius hic ex alijs papiris elicitam scribere.* Che vuol egli dire quell' *alijs papiris*? Forse lo stesso che l'*alia papirus*? Ma se l'*alia papirus* deve sempre rappresentare una redazione meno imperfetta di quella del V. L. 3196, come avrebbe potuto il poeta voler riportare la redazione meno imperfetta sul quinterno della redazione più imperfetta? Un guazzabuglio, come ognun vede, dal quale non s'esce se non aggiudicando alle parole il senso che gli spetta, senza preconcetti fantastici. Anche qui con *alijs papiris* il poeta accenna a altri fogli dispersi, forse alle prime schede, dov' era l' abbozzo originario di quei versi; appunto come altrove *alia papirus* significa un altro foglio di carta, un foglio qual si fosse, da potervi trascrivere e ricorreggere e completare il componimento, o monco, o divenuto illeggibile a furia di cancellature sul foglio dello scartafaccio dov' era stato abbozzato o corretto la prima volta.

Il solo luogo in cui la designazione di *papiro* si potrebbe sospettar riferita non già a un'*alia papiro*, ma al codice cartaceo, il quale serviva d'antigrafo a tutti gli altri, è una nota di mano del poeta, che si ritrova sul f. 72 del V. Lat. 3195, dove, appresso la canz. *Vergine bella*, l'ultima, come ognun sa, della raccolta, è scritto: *38 cum duabus quae sunt in papiro.* La quale postilla, com' ebbe a avvertire il De Nolhac (1), va ricollegata al numero delle canzoni, che, se si tien conto anche delle nove sestine, son per l' appunto trentotto. Ma quando il Petrarca scrisse quella postilla, due non erano state trascritte: si trovavano ancora *in papiro*, e nel codice definitivo furono interpolate, insieme a altri componimenti, con l'inserzione d'un nuovo quaderno avanti le due ultime carte del codice, come fu notato dal Mestica. (2) Bisogna dunque immaginare che il Petrarca da principio avesse seguìto l' ordinamento dell' antigrafo, il quale recava altri sonetti e altre canzoni dopo la canzone alla Vergine; ma

(1) *Canz. autogr.* p. 27.
(2) *Le Rime di F. P.* l. c. p. 474.

che giunto a questa, deliberasse improvvisamente di chiuder con la magnifica composizione la seconda parte dell'opera sua, e di distribuire avanti, come poteva, le altre che non erano state ancora trascritte sul codice definitivo. Ma ciò non è punto sicuro, risultando d' altronde, come s' è visto, che quando trascriveva egli stesso, il Petrarca riportava talvolta i componimenti dal codice delle bozze direttamente sul codice definitivo, senza prima passarli su quell'altro manoscritto cartaceo. E quella postilla può bene interpretarsi così:« 38 [canzoni] con due che si trovano sur un quaderno di carta », e che, s' intende, saranno trasportate di poi sul presente codice. In somma, qui pure il *papiro* non avrebbe alcuna particolare significazione. (1).

E veniamo alle corrispondenze tra il V. L. 3196 e il V. L. 3195.

La più parte delle poesie contenute nello scartafaccio ha sopra o a lato un *t'* o un *tr'* o un *transcript'*; poche hanno un *tr' in ordine*; alcune un *tr' per me* e una ha *tr' per Io*. Qual'è la significazione di codeste postille?

Esaminammo quella di *tr' in ordine*, e ne ricavammo il convincimento che si trattasse d' una trascrizione ordinata sur un codice il quale doveva servir di modello a tutte le copie future della raccolta.

La postilla *tr' per me* occorre in un gruppo solo, vale a dir ne' sonetti dal f. 1*r* al f. 2*r* dello scartafaccio, fra i quali il son. *Almo Sol* è accompagnato invece dalla postilla *tr' per Io*. Ma non ostante che tutt'i sonetti col *tr' per me* si trovino veramente nel codice definitivo di mano del poeta, e di mano altrui vi si trovi il son. con la postilla *tr' per Io*., nè l' una nè l' altra si riferiscono a trascrizione sul codice definitivo.

Che non vi si riferisca il *tr' per me* appare evidente dalla comparazione fra la lezione di que' sonetti nello scartafaccio e quella nel codice definitivo. Lasciando da parte

---

(1) A tutti codesti argomenti avrebbe dovuto opporre qualcosa il Salvo-Cozzo, il quale nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXX, pp. 370-373, seguitò a sostenere che l' *alia papiro* fosse un codice che stesse da sè, il codice della trascrizione ordinata.

le differenze di minor conto, il son. *Laura serena* reca nel secondo una lezione, segnatamente per i terzetti, così radicalmente diversa da quella del primo, da non potersi immaginare che il poeta l' abbia trovata lì per lì ricopiando. L' uno ha dopo molti pentimenti:

Quando ella le spargea con spirti tali
Et con tai lacci ch'ancor torno all'esca,
Et s'io v'aggiungo, fiami il fuggir tardo.
Io chiedrei a scampar non arme anzi ali,
Ma in ogni modo per che 'l mio mal cresca,
Che dallunge mi struggo et da presso ardo.

E l' altra :

Le quali ella spargea sì dolcemente
Et raccoglea con sì leggiadri nodi
Che ripensando ancor trema la mente.
Torsele il tempo poi in più saldi nodi
Et strinse 'l cor d'un laccio sì possente
Che morta sola fia ch'indi lo snodi.

Altre divergenze importanti si notano al v. 8 del son. *Mai non vedranno*, al v. 12 del son. *Sì come eterna*, ai vv. 2 e 6 del son. *Laura gentil*, al v. 5 del son. *Laura celeste*. Ma rivelatrice è un'altra postilla del poeta, il quale al son. *È questo 'l nido*, che ha, come gli altri, il *tr'per me*, dopo l' ultimo verso della stesura nello scartafaccio, ch'è questo: *Dove i belliocchi tuoi solean far giorno*, annotò: *cor.* vale a dire *corrige*, correggi. Ciò significa per l'appunto ch'egli intendeva di correggere ancora su l'altro foglio ove riporterebbe la composizione; e questo è voluto significare da quei *tr' per me :* trascritti da me sur un altro foglio ; che si può ragguagliare a altre trascrizioni compagne, per un esempio a quella compiuta per il Petrarca medesimo della canz. *Che debb'io far* dal f. 13*r* sul f. 12*v* dello scartafaccio.

Nè altro significa pur la postilla *tr'per Io*. La quale si trova in capo al f. 1*v*, rasente la seconda stesura d'un componimento che, per la disformità del carattere e dell'inchiostro, si rivela scritto assai prima degli altri che seguono, la cui mano appar quella del poeta nel 1368. Or le composizioni dello scartafaccio non essendo distribuite secondo

l'ordine immaginato dal poeta, nessun amanuense potea riportarle direttamente di qui sul codice definitivo, giacchè non sapeva dove andassero collocate. Sarebbe stato necessario che il Petrarca indicasse volta a volta la composizione che andava copiata, e ciò gli sarebbe costato troppa noia e troppa fatica; senza dire che le più volte egli aveva qualcosa da modificare. D'altra parte sappiamo come un antigrafo contenente la trascrizione *in ordine* esistesse appresso il poeta; e quell' antigrafo dovea per l' appunto servir di modello a' menanti. Anche giova notare che il poeta non avrebbe avuto ragione di ricordare proprio a quel punto che l' amanuense del codice era Giovanni. Egli sapeva bene chi facea quel lavoro, che durava da un pezzo; e d' altra parte già tante volte avrebbe avuto occasione di metter quel nome su composizioni trascritte assai prima. Invece, trattandosi di copie *in alia papiro* delle quali incombensava ora l' uno ora l' altro fra i suoi molti amanuensi, potea segnare il nome di quello a cui aveva affidato la copia, per sapere di poi a chi dovesse ridomandarla. I nomi di due altri trascrittori *in alia papiro* occorron difatti su i ff. 12*r* e 14*v*, un Bastardino e un Confortino (1).

E le postille *t'*, *tr'* e *transcript'* a che cosa si riferiscono?

La prima idea che balza alla mente è quella che vadano riportate alla stessa trascrizione, a cui si riferisce la notazione *transcript. in ordine.* Quando il poeta si risolvette di distribuire le rime secondo un suo nuovo principio ideale, avrebbe ripreso lo scartafaccio, avrebbe ricominciato a trascrivere secondo codesto principio, e su ciascun componimento trascritto avrebbe posto quel segno. Ma il Petrarca medesimo ci vieta d'intenderla a questo modo.

Sul f. 9*v* del V. L. 3196, avanti il son. *Appollo s' ancor vive*, è la postilla seguente: *ceptum transcribj (et incep.) ab hoc loco. 1342. Aug. 21 hora 6.* Non intendo come l' Appel, ravvicinando questa postilla a quella del f. 16: *1337 novembr. 16 processi hic scribendo* (*hoc scribendo* legge la colle-

(1) Cfr. *Var.* XV: *Soleo habere scriptores quinque vel sex: habeo tres ad praesens* (1372).

zione Casamatense) (1) e *die natalis mane. 1338*, possa far balenare il sospetto che tutt'e tre si riferiscano alla trascrizione delle poesie su' fogli dello scartafaccio. (2) Sta bene, anzi è certo, per le due ultime; non per la prima davvero. Che il Petrarca, fin dagli anni giovani, avesse l'abitudine di segnar qualche volta sul suo scartafaccio il giorno ch'ei vi trasportava de' suoi componimenti composti di fresco, si rivela anche da altre postille. Per un esempio, sul f. 9*r* in capo alla pagina, a destra, abbiamo: *4 novembr. 1336 reincepi hic scribere*, e poco più sotto, a destra del son. *Per ch' io t' abbia*: *13 febr. 1337 capr.* Queste postille sicuro che si posson ravvicinare a quelle del 16 novembre 1337 e del Natale 1338. *Reincepi hic scribere*, *processi hic scribendo*, siamo d'accordo: qui si tratta proprio di scrizione su questi fogli, non di trascrizione da questi fogli su altri. Di trascrizione invece, e propriamente da questi (*ab hoc loco*) su altri fogli, si tratta nella postilla del *1342 Aug. 21 hora 6*: dove il poeta, si badi, non dice più *scribere* o *inscribere*, ma *transcribj*; non *hic*, ma *ab hoc loco*. E oltre che *ab hoc loco* per *hic* o *in hoc loco* non sarebbe secondo grammatica, che importanza poteva avere per il Petrarca il foglio sul quale ei ricopiava in pulito le sue rime, da dover esser notato con tanto riguardo? Importanza, e molta, ebbe certo per lui il componimento onde s'aprì la prima, o una delle prime raccolte de' suoi versi volgari, ch' ei mandó in dono forse a un Colonna o a madonna Laura: e allora s' intende così il valore, come il significato della postilla.

Di fatti, se il significato non fosse questo e fosse invece quello proposto dall'Appel, di scrizione in codesto luogo, perchè il Petrarca, quand' ebbe più tardi a trascrivere *in ordine* le sue composizioni e trascrisse anche il sonetto d'Apollo, non vi lasciò sopra il solito *tr'* che occorre su tutti gli altri componimenti? Gli è che il Petrarca non pose più il *tr'*, quando i componimenti erano stati notati con codesta parola per trascrizioni anteriori a quella *in ordine*;

---

(1) Tale postilla è ora affatto indecifrabile.
(2) *Z. E.* pp. 119-120.

e il sonetto d' Apollo, trascritto nel 1342, quando la trascrizione *in ordine* non era nè anco immaginata, doveva naturalmente aver luogo fra quelli. Onde si ricava che una raccolta di rime, la quale cominciava per l'appunto col sonetto d' Apollo (il son. *Voi ch'ascoltate* non era ancor composto) fu dato in luce dal poeta verso il 1342; e che i *tr'* o *transcript'* dello scartafaccio non accennano solo alla trascrizione *in ordine* appena intravvista circa il 1349, ma spesso anche a trascrizioni anteriori. Le quali pure dovettero esistere, perchè già i contemporanei del Petrarca non avranno saputo de' suoi versi per tradizione orale, come i rapsodi omerici; e quegli esemplari non poteron derivare se non precisamente dallo scartafaccio, dove il poeta, avanti l'idea dell'ordinamento, ricopiava le sue poesie per le trascrizioni da mandarsi in pubblico. S'intende che, come lo scartafaccio, ora rappresentato dai pochi fogli del 3196, s'impinguava ogni giorno più, i codici delle poesie del Petrarca n'uscivan sempre meno incompleti: qualche volta anzi il poeta medesimo, preparando per amici suoi la raccolta delle sue rime, ordinò che in fondo si lasciassero dei fogli bianchi, affinchè vi si potessero aggiungere quelle rime ch' egli con l' andar del tempo avrebbe per avventura composte.

D' un' altra raccolta di questo genere fa chiara testimonianza l'accenno, che si trova nell' inventario de' libri di Fulvio Orsini, d'un codice di poesie del Petrarca, ora smarrito, che recava la data: « scritto nell'anno 1356 X novembris » (1). Or noi vedemmo che, fino a quel giorno, la trascrizione *in ordine* non era stata condotta se non fino alla canz. *Nel dolce tempo* per la prima, o forse fino al sonetto che precede la canz. *Che debb'io far*, trascritta il giorno 11, per la seconda parte delle *Poesie volgari*. Ma il codice dell' Orsini, o il suo archetipo, il 10 novembre fu terminato: di guisa che non si può ragionevolmente supporre che il nuovo ordinamento pur delle prime composizioni vi fosse introdotto. Che cosa dunque sarà stato quel codice? Una raccolta di rime del Petrarca, ma buttate lì alla rinfusa, in una successione

(1) P. De Nolhac, *La Bibliothèque de Fulvio Orsini*, app. I, n. 61.

arbitraria, e tutte trascritte, sicuramente, di su lo scartafaccio, a cui appartennero i fogli del Vatic. 3196.

Riepilogando: se la nota *transcript. in ordine* si riferisce all'antigrafo che doveva servir pe' menanti, se quella *tr' per me* o *tr. per Io* non può riferirsi che a trascrizione su qualche foglio intermedio dove il poeta potesse terminare o correggere, il *tr'* o *transcript'* può riferirsi tanto all' archetipo *in ordine* quanto a raccolte anteriori, dove i componimenti furon primieramente trascritti. Mi spiego. Poniamo che nell' anno 1342 il poeta avesse risoluto, come parmi più che probabile, di raccogliere in un volume i versi composti, riveduti e accettati da lui fino a quel giorno. Diede un'occhiata allo scartafaccio, dove molti se ne trovavano; frugò tra le schede e altri ne ricopiò, pose su quelli che volea pubblicare il *t'* o altro simile segno d'approvazione, e li trascrisse o li diede a trascrivere. Dopo due, tre, dieci anni, quando ha arricchito di nuovi componimenti la cassetta, il portafogli, la scanzia delle schede e lo scartafaccio, il poeta richiesto da un qualche amico, mettiamo da quello per cui fu composta la raccolta del 10 novembre 1356, vuol preparare per lui un altro manoscritto de' suoi versi. Torna a dare un'occhiata allo scartafaccio e alle schede: trova in quello de' componimenti non ancor méssi in giro, altri ve ne aggiunge di quelli ricavati dalle schede, alcuni ne rifiuta, pochi ne lascia in sospeso con un *Vide tamen adhuc* (f. 9*r*, 10*v* e altrove), molti ultimamente ne accetta, vi pone sopra *tr'* o *transcript'*, e li fa trascriver con gli altri già accettati e trascritti anche prima su altre raccolte. Frattanto, cadendo il 1356, egli vuol porre ad effetto l'idea vagheggiata da un pezzo del riordinamento supremo delle sue rime: e allora ricopia a mano a mano, secondo la nuova distribuzione, i componimenti già trascritti in altri codici, ancora ne assolve de' rifiutati, ne cava fuori e ne compone de' nuovi, anche su questi pone il *tr'* o *transcript'*, e li trascrive davvero nell'antigrafo, che dovrà servire per il codice d'Azzone e per la parte apografa del Vaticano definitivo. E dopo ciò tutto, nella vecchiaia, come egli pure possiede, benchè scritto da un altro, un bel codice membranaceo delle sue rime già celebri, ogni tanto, seguitando a

scartabellare nella miscellanea o fra le schede, trova qualche componimento ancora inedito, che gli par meritevole di veder la luce; trova qualche accenno di poesia non indegna d'essere svolta; trova qualche nuova ispirazione per entro alle memorie de' suoi anni più luminosi di giovinezza e d'amore, e la butta in carta, spesso sul codice delle bozze, il Vaticano 3196; corregge, ricopia, riordina, e trascrive egli stesso sul codice definitivo.

La riprova della mia argomentazione sta in questo: che su qualche pagina dello scartafaccio, su la pagina 16*v*, per un esempio, alla quale la data del Natale 1338 é assegnata dalla postilla di mano del poeta, nè anche l'Appel ha potuto notare differenza di scrittura o d'inchiostro fra il testo del son. *La guancia* e la sigla *t'* che gli sovrasta (1). Or codesto sonetto non potè esser trascritto *in ordine* avanti il 1357, trovandosi più carte dopo la canz. *Nel dolce tempo* che, come vedemmo, fu trascritta *in ordine* il 10 novembre 1356. Ancora: la canz. *Nel dolce tempo* ha la postilla che la dice *tr' in ordine* il 10 novembre 1356; la canz. *Che debb'io far* ha la postilla che la dice *tr' in ordine* l'11 novembre 1356, il giorno dopo. Le scritture delle due postille, benchè nella seconda l'inchiostro sia molto sbiadito, sono, com'è naturale, affatto simili. Or bene; ma il son. *Solo et pensoso*, il quale, diviso per sei soli componimenti dalla prima di quelle canzoni, avrà dovuto esser trascritto circa quel torno di tempo, è sormontato da un *transcript'* la cui grafia non ha nulla, ma proprio nulla che vedere con quella ond'è tracciata la medesima indicazione in capo alle due canzoni. Le prove paleografiche son sempre malsicure; ma in questo caso anche un cieco vedrebbe, che fra le scritture delle due note devon essere corsi di molti anni. (2)

Tirate le somme, si può, credo, affermare, che i componimenti, i quali si trovano apografi nel codice definitivo, non furon mai trasportati su questo di sul codice nostro cartaceo, ma invece di sur un'altra copia ordinata e forse scritta

(1) *Z. E.* p. 110.
(2) *Archiv. Paleogr. Ital.* tav. 61-62

dal Petrarca medesimo, che andò perduta. I componimenti, i quali nel codice definitivo si trovano autografi, forse vi furono trasportati direttamente dallo scartafaccio, quando il poeta non dichiara espressamente d' averli prima trascritti *in alia papiro* (f. 1*r*, 1*v*, 2*r*, 2*v*, 15*r*). Che il Petrarca, quando da vecchio si diede a trascriver da sè sul suo codice, durasse la fatica di trascrivere in ordine su l'antigrafo prima di trascrivere in ordine sul codice definitivo, è possibile, ma non è probabile; e del contrario ci ammonisce egli stesso con la postilla su la canz. *Ben mi credea,* che suona, tradotta: « trascrissi sur un altro foglio di carta dopo ventitrè anni la domenica del 22 ottobre 1368, fra nona e vespro, con variazioni ed aggiunte fino a compimento; e il lunedì a vespro trascrissi in ordine sul codice membranaceo ».

Ma altre notizie, nè di minore importanza, le postille del V. L. 3196 offrono per la cronologia d' alcuni componimenti. Postille e componimenti esamineremo, scrutando quelle rime del Petrarca delle quali si può determinare sicuramente la data.

III.

Molte ricerche furon fatte finora per determinare la data di alcuni componimenti della famosa raccolta; ma la mèsse è meglio abbondante che non sia parsa a' mietitori: i quali anche dimostrarono forse più smania del raccolto, che oculata sollecitudine della coltivazione. Per uscir di metafora, a me non sembra che siano state tutte studiate le poesie volgari del Petrarca le quali, per indizi interni o esterni, rivelano il tempo in cui furon composte; nè che le date proposte, e già universalmente accettate, sian tutte egualmente ragionevoli e inoppugnabili. E questo dimostrerò, sottoponendole a esame più scrupoloso.

I son. *Voi ch' ascoltate.*

Si rileva dal testo medesimo, che fu scritto, quasi proemio, allor che il poeta la prima volta deliberò di riordinar

le sue *Poesie volgari.* « Favola fui gran tempo », si lamenta egli nel primo terzetto; e col secondo conclude:

E del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
E 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
Che quanto piace al mondo è breve sogno;

le quali parole dimostrano uno stato d'animo assai lontano da quello in cui doveva trovarsi il poeta scrivendo la canzone dell' acque e le canzoni su gli occhi. Io credo che quel sonetto fosse composto per aprir degnamente la raccolta ordinata delle rime, quale già la immaginava il poeta nel 1349. Scrivendo egli infatti su la prima stesura della canz. *Che debb'io far* (f. 12 *r*): *Transcriptum non in ordine sed in alia papiro 1349 novembris 28 mane*; scrivendo a mezzo della canz. *Nel dolce tempo* con la data del 3 aprile 1350 (f. 11*r*): *visum est et hanc in ordine transcribere*, egli ci avverte che già altri componimenti avanti a quelli erano stati trascritti *in ordine.* Or come il presente sonetto è il primo della raccolta, doveva essere allora trascritto; e come vi s'accenna all'amore di Laura quasi a cosa passata (« Di quei sospiri ond'io *nudriva* 'l core », « fra le vane speranze e *'l van dolore* », « Favola *fui* gran tempo »), la data della sua composizione deve cadere fra il 1348 e il 1349.

II son. *Gloriosa Columna.*

Su la scorta del Vellutello (1), l'Appel, (2) il Pakscher (3) e, anche prima, il Carducci (4) crederono di poter riportare il son. *Gloriosa Columna* all'estate del 1330: il Petrarca avrebbe, anche in nome del vescovo Giacomo, invitato a Lombez Stefano il vecchio, capo della nobile casa, il quale si trovava in Avignone.

A me sia concesso di dubitare.

---

(1) *Le volgari opere del Petrarcha* con la esposizione di A. V. in Vinegia, G. e fr. da Sabbio, MDXXV, f. 175.

(2) *Die berliner Handschriften*, l. c. p. 29.

(3) *Die Chronologie*, l. c. p. 47.

(4) *Rime di F. P. sopra argomenti storici, morali e diversi*, Livorno, Vigo, 1876, p. 4.

Prima di tutto, quando accadde il viaggio di Lombez?

Dalla *Senil.* XVI, 1, si rileva come Giacomo Colonna, appena nominato vescovo di Lombez, *tunc Lomberiensis episcopus*, incontrò in Avignone il Petrarca, ch' ei non avea riveduto dopo gli anni trascorsi insieme a Bologna, e gli chiese d'accompagnarlo alla sua nuova sede dov'egli era sul punto di trasferirsi. E qui soggiunge, nella lettera stessa, il Petrarca: *Oh! tempus rapidum! oh! fugax vita! Quartus et quadragesimus annus est: nunquam puto laetior aestas fuit.* Or la *Senil.* XVI, 1, fu scritta il 27 aprile del 1374 (1); e però, confortato anche da altri luoghi delle lettere (*Senil.* X, 2; *Famil.* IV, 12) ebbe ragione il Fracassetti di riportare il viaggio in Guascogna all'estate del 1330 (2).

Se non che, quando il Petrarca accompagnò il vescovo Giacomo a Lombez, egli non conosceva ancora niun'altra persona di casa Colonna, nè i fratelli dell'amico suo, nè il padre. In fatti nella stessa *Senil.* XVI, 1, espressamente dichiara che solo al ritorno dalla Guascogna il vescovo gli procacciò l' amicizia del cardinale Giovanni e degli altri fratelli; e *finalmente* del magnanimo Stefano padre loro.

Questo è già un piccolo intoppo: il poeta avrebbe rivolto un invito a persona ch'ei non conosceva. Ma c'è dell'altro.

Dove si recava a passar l'estate del 1330 il vescovo Colonna?

Al capoluogo della diocesi, naturalmente. Il nuovo vescovo avrà voluto conoscere il suo clero; prender contezza degli affari; dare ordini, ammonimenti, consigli. Quella non sarà stata di certo una villeggiatura: tanto più che Lombez, secondo che avvertono i geografi, è città: piccola e disaggradevole; ma città. Sicchè non par che si possano riferire al soggiorno di Lombez que' versi del sonetto, dove a una campagna evidentemente s'allude:

(1) Vi si dice infatti che dalla morte di Giacomo Colonna correva *l'anno trentesimoterzo.* Giacomo Colonna essendo morto nel settembre del 1341, l'anno trentesimoterzo da quella correva fra il settembre 1373 e il settembre 1374.

(2) Cfr. *Famil.* I, 5, trad. n.

Qui non palazzi, non teatro o loggia,
Ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino
Tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,
Onde si scende poetando e poggia,

Levan di terra al ciel nostr' intelletto:
E 'l rosignuol, che dolcemente a l'ombra
Tutte le notti si lamenta e piagne
D'amorosi penseri il cor ne 'ngombra.

E non basta. Più volte rammentando quel viaggio, il Petrarca confessa d' aver passato un' estate felice; ma avverte che ciò gli avvenne per la compagnia degli amici (oltre il Colonna c'eran Lelio e Socrate), non per la bellezza de' luoghi e della stagione. Così nella lettera *Ad Posteros: sub collibus Pyrenaeis aestatem prope caelestem, multa et domini et comitum iucunditate transegi.* « *Per la molta giovialità del padrone e de' compagni* » si badi. E altrove (*Senil*, X, 2): *Tolosam Garumnaeque alveum et Pirenaeos colles adii, caelo saepe turbido sed serenissimo comitatu.* Dunque, con l' aria spesso fosca, ma con assai piacevole compagnia. Difatti nella *Famil.* I, 5, il poeta, rammaricandosi col vescovo Giacomo che questi non l'avesse menato a Roma, esclamava, riferendosi a quel viaggio: *Tempus adversum, vepricosum iter, conversatio dura et multum nostris moribus aliena.* Tutto sommato, ognun vede quanto il paesaggio descritto nelle lettere discordi da quello rappresentato nel sonetto: qua pace tranquilla, aria mite, l'erba verde e il bel monte vicino, il rosignolo; là il tempo spesso annuvolato, una cittaduzza mezzo selvatica a' piedi de' Pirenei, la conversazione (di pretazzuoli villani, possiamo figurarci) tutt'altro che lieta. Stando le cose in questi termini, l'invito sarebbe parso una canzonatura. Se a Lombez il Petrarca trascorse l'estate più lieta della sua vita per la compagnia del vescovo e degli altri amici, ei non reca questi argomenti nel suo sonetto; e, del rimanente, poteva ben figurarsi che a un vecchio uomo d'arme come Stefano, la compagnia di tre letterati non avrebbe procurato il diletto medesimo che al tenero e contemplativo cantore di Laura.

E, finalmente: siamo noi certi che Stefano il vecchio

si trovasse in Avignone nell'estate 1330? No, davvero; anzi parrebbe che per allora non vi si trovasse.

Già s'è veduto come nella *Senil.* XVI, 1, il Petrarca racconta d'aver conosciuto soltanto dopo il ritorno di Guascogna i fratelli del vescovo, e *finalmente* lo stesso Stefano. Di guisa che il nostro poeta conobbe Stefano alquanto dopo i figliuoli di lui; vale a dire, che quando strinse amicizia con loro, Stefano ancora non si trovava in Avignone; se vi fosse stato, lo avrebbe conosciuto insieme con gli altri.

E di ciò fa chiara testimonianza il poeta medesimo in un' altra sua lettera (*Famil.* V, 3): *idem* (Stefano) *prorsus aspectu qui ante septennium erat, dum eum Romae iterum dimisi vel qui ante annos duodecim, dum eum apud Avenionem Rhodani primum vidi.* Codesta lettera è del 29 novembre 1343. Or come il Petrarca non aveva potuto rivedere Stefano a Roma se non a' primi del 1337 (sette anni prima, contando anche il 1337) così non potè conoscerlo in Avignone se non nel 1332 (dodici anni prima, secondo lo stesso computo); ma in ogni modo non avanti la metà del 1331.

D'altra parte il sonetto non può già essere indirizzato, come altri vorrebbe (1), a Giacomo Colonna temporaneamente staccatosi da' suoi compagni: e perchè nè risulta nè appare probabile che il vescovo gli lasciasse mai; e perchè a Lombez i tre amici non andarono in villa, la quale, del resto, se badiamo alle lettere, non sarebbe stata, pe' luoghi e per l'aria, così piacevole come quella descritta nel sonetto; e perchè infine la maestà dell'invocazione contenuta ne' primi due versi:

> Gloriosa Columna, in cui s'appoggia
> Nostra speranza e 'l gran nome latino,

può addirsi soltanto al vecchio Stefano, al magnanimo capo della casata, e non punto al giovine vescovo, coetaneo e condiscepolo del poeta. Capisco che il Petrarca era pronto all'esagerazione; ma dire che il gran nome latino s' appoggiava al vescovo di Lombez, quando in casa Colonna c' era

(1) Cfr. E. Stengel nello *Zeitschrift*, III, pag. 118, e Pakscher, *Chronologie*, l. c. pp. 111-113.

Stefano il vecchio e c'era il cardinale Giovanni, via, metto pegno che sarebbe parso un po' troppo anche al Petrarca.

Io non so a quale villeggiatura s'accenni nel sonetto; ma considerando che il Petrarca racconta, in quella sua *Famil.* V, 3 su ricordata, d'aver veduto la prima volta Stefano il vecchio non propriamente in Avignone, ma in quel d'Avignone (*apud Avenionem*), ritengo che, quando Stefano capitò in Corte circa la metà del 1331, se non dopo, il cardinale Giovanni co' suoi fratelli e il poeta si trovasse a villeggiare in qualche lieta campagna di que' dintorni; e che il Petrarca avesse inviato il sonetto una qualche volta che Stefano, il quale sarà andato a dimorare con loro, era tornato in città e vi s'era trattenuto un po' a lungo.

III son. *Movesi 'l vecchierel.*

Parmi un po' più che probabile, che il Petrarca componesse a Roma questo sonetto, a cui nessuno finora ha assegnato una data accettabile. Efficace e reale, quasi còlta dal vero, v' è l'immagine del pellegrino; caratteristicamente locale l'accenno al sudario con l'effigie di Cristo; e il poeta anche dichiara d' esser lontano da Laura, là dove conchiude:

Così, lasso, talor vo cercard' io,
Donna, quant'è possibele, in altrui
La disiata vostra forma vera.

Nè questo è tutto. Il primo terzetto incomincia:

E *viene* a Roma.

Dunque, a rigor di grammatica, il poeta doveva trovarsi a Roma egli pure. So bene che Dante adoperò nella *Comedia* il verbo *venire*, per modo che paia abusivo, un par di volte; l'uno nel c. I dell' *Inferno*, quando a Dante assicura Virgilio:

E vederai color che son contenti
Nel fuoco, perchè speran di venire
Quando che sia, alle beate genti;

l'altra nel c. VII dal *Purgatorio*, quando Virgilio chiede a Sordello:

> Ma se tu sai e puoi, alcuno indizio
> Dà noi, perchè venir possiam più tosto
> Là dove il Purgatorio ha dritto inizio.

Ma i due casi di Dante s'intendono. Nel primo, Virgilio collega idealmente il viaggio di Dante e quello dell'anime del Purgatorio, che vanno a Dio l'uno e l'altre; nel secondo poi, Virgilio e Dante, parlando a Sordello, il quale vien loro incontro, da una parte più interna dell'antipurgatorio, credon di fatto che, per trovare la porta del Purgatorio, debban *venire* da quella parte, dove Sordello si trova. In vece non si può intendere fuor che dirittamente il luogo del Petrarca; senza contare che questo poeta non ha alcun altro esempio mai, nè anche in rima, di quel verbo abusivamente impiegato.

Or se il Petrarca immaginò in Roma quei versi, ei non possono essere anteriori all'anno 1337; quando il poeta si recò per la prima volta nella capitale del mondo cristiano. E perchè il Petrarca giunse a Roma sul principio dell'anno (1), nè si sarà messo a rimare appena arrivato; e d'altra parte nell'agosto tornò in Avignone, dopo un lungo viaggio su le coste della Spagna e dell'Inghilterra (2), io inclino a creder quei versi composti nella primavera del 1337.

IV canz. *Nel dolce tempo.*

È preceduta nel V. L. 3196, f. 11*r*, da questa annotazione: *tr' in ordine post multos et multos annos, quibusdam mutatis. 1356. Iovis in vesperis, 10 novemb. Mediolani.* Poi la canzone comincia e va avanti fino a quel verso della stanza V: « Meçço tutto quel dj tra vivo, et morto ». Qui, a f. 11*v*, c'è un'altra postilla: *Post multos annos. 1350 Aprilis 3 mane, quia triduo exacto institi ad supremam manum vulga-*

(1) Cfr. *Famil.* trad. Fracassetti, II, 12 e nota.
(2) Cfr. *Famil.* trad. cit. III, 2 e nota; *Epist. poet.* I, 7.

rium ne diutius int(er varias) (1) *curas distrahar, visum est et hanc in ordine transcribere, sed prius hic ex alijs papir(is) elicitam scribere.* E riattacca al verso: « Ma per chel tempo e corto » seguitando fino a tutta la stanza ottava. E, avanti al commiato, ecco un altro richiamo: *1356 novembr. 4 sero dum cogito de fine harum nugarum.* E qui il commiato, dopo il quale ancora una dichiarazione: *Explicit sed nondum correcta et est de primis inventionibus nostris. scriptum hoc 1351. Aprilis 28 Iovis nocte concubia.*

Questa canzone, dunque, così tormentata dal suo autore, che non potè essere trascritta *in ordine* prima dell' 11 novembre 1356, benchè fosse compiuta fin dal 28 aprile del 1351, era stata immaginata molti anni avanti il 1350; e fu delle prime invenzioni del Petrarca. Il Pakscher le assegna, senz'altra ragione che il suo luogo nella raccolta, la data del 1333 (2).

Che il Petrarca poetasse in volgare prima d' entrare in dimestichezza con Giacomo Colonna in Avignone, si rileva da un luogo d' una sua lettera (*Senil.* XV, 1); dove afferma il poeta che Giacomo gli chiese d'accompagnarlo in Guascogna, o per la fiducia che aveva in lui, *seu vulgari delectatus stylo meo in quo tunc iuveniliter multus eram.* Or egli conobbe più da vicino il Colonna avanti il 1330 (3) e s'invaghì di Laura il 6 aprile 1327: de' versi per la sua donna n'avrà fatti, m'immagino, subito. Così che quella menzione particolare: *et est de primis inventionibus nostris*, io non riesco a intendere come si possa riportare a un componimento immaginato dopo sei anni d'ardori e di rime. In oltre la canzone medesima è tutta così malferma e ondeggiante nella forma, e così sopraccarica d'ornati classici, segnatamente ovidiani, nel contenuto, da restar molto inferiore, non ostante che il Vellutello la giudicasse « elegantissima et artificiosissima » (4), a quasi tutti i componimenti che la precedono.

---

(1) Le parole tra parentesi sono ora corrose e illeggibili; ma si riconoscono al confronto con la collazione Casanatense (che ha *inter tot*) e con l'ediz. dell'Ubaldini.

(2) *Die Chronologie*, loc. cit. p. 130.

(3) Cifr. *Famil.* I, 4, trad. Fracassetti, nota.

(4) *Le volgari opere del Petrarcha*, ed. cit. f. 95.

Il criterio estetico è di pericolosa applicazione in fatto di cronologia, lo sappiamo; ma non tanto, per altro, che non si debba giovarsene quando i pochi indizi positivi lo rinfiancan mirabilmente.

Ma c' è dell' altro. Una canzone di Cino da Pistoia, la quale s'apre col verso *Nel tempo de la mia novella etade* somiglia tanto, non solo nel primo verso, ma nella lineazione, nel gusto de' simboli oscuri, in più d' una immagine, a questa del Petrarca, da doversi per forza ammettere che l'una è imitazione dell'altra. Or Cino afferma nel commiato d'aver sessantun anno (*Venti duo millia cinquecento e sei Che aggio camminato*): quando dunque potè averla composta? Comunemente si crede che Cino nascesse nel 1270; ma già il Chiappelli ebbe a avvertire (*Vita e opere giuridiche di C. da P.* Pistoia, 1881, p. 23) come codesta data congetturale si voglia, per più ragioni, riportare a qualche anno avanti. Di fatti risulta aver Cino risposto col son. *Naturalmente chere ogn'amadore* (1) al primo sonetto della *Vita Nuova* di Dante, *A ciascun'alma presa e gentil core* (*V. N.* III) composto nel 1283, quando Dante avea diciotto anni. In somma, chi calcolasse che Cino dovette esser quasi coetaneo di Dante e nato al più tardi nel 1266, forse coglierebbe nel segno. Di guisa che la sua canzone su ricordata dovrebb' essere stata composta circa il 1327. E la canzone del Petrarca scritta a imitazione di quella (non essendo credibile che un poeta vecchio ed illustre, un grave giureconsulto e maestro imitasse gl'imparaticci d'un giovine e ignoto principiante) non molto più tardi; certo avanti il 1330, quando il poeta già amava Laura da circa quattr'anni.

V son. *Il successore di Carlo.* VI canz. *O aspettata in ciel.*

Il sonetto e la susseguente canzone si riferiscono certo a un solo avvenimento; perchè il Petrarca conservò l'abitudine, riordinando le rime, di raggruppare le composizioni che a uno stesso argomento si riferiscono. Si trovano insieme di fatti anche i due sonetti per Simon Martini, i tre contro

(5) A Cino lo dànno tre codici autorevolissimi, il Chigiano L VIII 305, il Vatic. 3213 e il Palat. 204.

la corte d'Avignone, le tre canzoni su gli occhi, i due sonetti su' boschi delle Ardenne, e via seguitando.

Ciò ammesso, non si può, come desiderava il Leopardi (1), riferire quei due componimenti alla crociata voluta bandire da Carlo IV imperatore e da Urbano V papa, meglio che a quella veramente bandita da Filippo di Valois e da Giovanni XXII, nel 1333. Le mie ricerche su tale argomento non recan certo nulla di nuovo; ma forse leveranno ogni dubbio, a chi ancora n'avesse, circa l' interpretazione e la data proposte con buoni argomenti dall'abate de Sade (2). Innanzi tutto bisogna riflettere che Carlo IV ebbe e dimostrò poca voglia d'andar crociato fino a quando si fece incoronare imperatore a Roma il 5 aprile 1335, e anche meno dopo; nè i suoi incerti disegni di passare in Terrasanta preser mai tanto corpo che il Petrarca potesse affermare, come in quel sonetto:

> Prese à già l'arme per fiaccar le corna
> A Babilonia, e chi da lei si noma;

dove, sia detto di passaggio, bisogna intender propriamente il Soldano. Poi, oltre certi particolari del sonetto e della canzone che alla crociata del '33 quasi certamente si riferiscono, e furon rilevati dal Carducci (per un esempio, l'itinerario così recisamente determinato: *Vedrà Bologna e poi la nobil Roma* del sonetto (3), anche nella canzone è un passo dove al re di Francia, al re cristianissimo, è chiaramente attribuito il merito dell'idea e il diritto di comandar l'intrapresa. Là dove si rallegra il poeta che

> Chiunque alberga tra Garona e 'l monte
> E 'ntra 'l Rodano e 'l Reno e l'onde salse
> Le 'nsegne cristianissime accompagna,

con la susseguente enumerazione dei popoli che aiuteranno la spedizione, le « 'nsegne cristianissime » campeggian sem-

(1) *Rime di F. P.* con l'interpretazione di G. L. Firenze, Le Monnier, 1854, pp. 407 e sgg.

(2) Loc. cit. t. I, pp. 240 e sgg.

(3) *Op. cit.* p. 19.

pre su tutte l'altre nominate alla rinfusa; anzi la Boemia e l'Alemagna non son ricordate se non per larghi accenni lontani, senza una speciale menzione: che sarebbe inverisimile, se in que' componimenti s'intendesse lodare a punto un sovrano nato in Boemia e chiamato a governar l'Alemagna.

Per queste e per altre ragioni, m'accordo io pure con quelli i quali stimano doversi riportare quei componimenti alla fine del 1333: troppo vivo e presente parmi lo spettacolo descritto dal poeta, perchè si possa pensare a un'impresa indeterminata e lontana più tosto che vera e vicina, come pareva quella promossa dal re di Francia. Se non che io non so persuadermi che il sonetto sia indirizzato a' Fiorentini soltanto, come altri vorrebbe a cagione del verso:

La mansueta vostra e gentil agna
Abbatte i fieri lupi;

dove l'*agna* mi pare chiamata a simboleggiar biblicamente la chiesa, in contrapposizione a' « fieri lupi », vale a dire a' suoi nemici d'Europa e d'Asia. Il Leopardi, nella seconda edizione del suo commento, sentenziò che « quest' agna e questi lupi, non sono altro che due case nobili romane, significate così per allusione alle loro armi gentilizie ». Ma se, su' blasoni romani, de' lupi non mancano, mancano a fatto gli agnelli; e appena qualche capro si trova a rappresentare famiglie che allora in Roma o non esistevano, o non erano in vista, come gli Altemps, i Decupis e i Zambeccari.

VII sest. *Giovene donna.*

È certamente, almeno nell' intenzion del poeta, del 6 aprile 1334 come si rileva dai versi:

Che s'al contar non erro, oggi à sett' anni
Che sospirando vo di riva in riva.

VIII son. S'*Amore o Morte.*

Parve al così detto da Tempo, al Vellutello e alla più parte degli altri commentatori sino al Förster che il « lavor sì doppio, Tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco », del quale si ragiona in questo sonetto, fosse il trattato *De*

remediis utriusque fortunae; che fu terminato e dedicato ad Azzone di Correggio, secondo il De Sade, nel 1358 (1). Io non mi son mai potuto acquetare in tal congettura, appunto perchè stimo la composizione di quell'opera posteriore alla morte di Laura; la quale non poteva essere più per il poeta il « tenace visco » della prima quartina del sonetto: in vece ritengo trattarsi dell'*Africa*, non solo per l'importanza data nel sonetto alla tela novella, ma anche perchè intendo quel verso:

Mentre che l'un coll'altro vero accoppio,

come riferito alla combinazione della verità storica con la verità estetica, ch'è il più chiaro intendimento del poema.

Ma queste sono ipotesi: e io, in un certo genere di lavori, amo tenermi a' fatti irrepugnabili. E i fatti son questi. Che il Petrarca intendesse a un' opera tanto importante, e che di quest'opera non sia rimasta alcuna memoria, nè pur nelle lettere, a me sembra incredibile. Che quest' opera non potesse essere nè un sonetto, nè una canzone, nè un qualunque altro componimento in volgare, si rileva certissimamente dal contesto del sonetto medesimo. D' altra parte, è indubitato che quasi tutti gli scritti del Petrarca, fuor delle *Poesie volgari*, sono posteriori agli anni fra il 1338 e il 1340, quando al poeta balenò la prima idea dell'*Africa* (2). Il *Secretum* è del 1342; il trattato *De vita solitaria*, del 1346; quello *De ocio religiosorum*, del 1347; quello *De remediis*, del 1358 all'incirca; lo scritto *De officio et virtutibus imperatoris*, del 1364; la dissertazione *De sui ipsius et multorum ignorantia*, del 1368 (3); l'altra *De republica optime administranda*, per uso di Francesco di Carrara, del 1373 (4). Soltanto il trattato *De viris illustribus* e i libri *Rerum memorandarum*

(1) Loc. cit. t. III, p. 488.

(2) Cfr. Gaspary, *St. della lett. it.* trad. N. Zingarelli, Torino, Loescher, 1887. vol. I, p. 483.

(3) È provato dalla sottoscrizione dell'autografo vaticano: cfr. la comunicazione di P. de Nolhac, *Revue Critique*, 1886, n. 24, p. 469.

(4) Cfr. trad. Fracassetti, *Famil.* vol. I, *Cronologia comparata* e note relative.

furon cominciati avanti l'*Africa*, come si rileva da quel passo del *Contemptu mundi* (ed. Basil. 1526, dial. III, p. 365): *librum historiarum a rege Romulo in Titum Caesarem, opus immensum, temporisque et laboris capacissimum aggressus es, eoque nondum ad exitum producto, tantis gloriae stimulis urgebaris, ad Africam Poetico quodam navigio transmisisti*; e da quel passo dell'*Africa* (IX, 254 sgg.):

> *Hic quoque magnorum laudes studiosus avorum*
> *Digeret extrema relegens ab origine sortes*
> *Romulidas* etc.

Ma i libri *Rerum memorandarum*, una raccolta d' istruzioni morali accompagnate d'appunti storici, non sono di tale importanza da meritar che il Petrarca ne sperasse quel suo tanto « scoppio »; e un libro di biografie storiche, come il *De viris illustribus*, benchè il poeta ne facesse gran conto, non era certo lavoro a cui dovesse bisognare il soccorso dell'opere di S. Agostino; nè il Petrarca avrebbe potuto *l'un con l'altro vero* accoppiarvi. In ogni modo, il primo concepimento del libro *De viris illustribus* fu di poco anteriore, come s'è visto, a quello dell' *Africa;* e si può riportare a quegli anni: terminato, fu molto di poi. (1) E a qualunque opera il sonetto si riferisca, non é certo anteriore al 1338.

IX son. *Perch'io t'abbia.*

La data a questo sonetto fu apposta dal poeta medesimo nel V. L. 3196, dove si legge a f. 9*r*: *13 febr. 1337 capr.* Di fatti quel giorno egli potè bene trovarsi a Capranica, in casa d'Orso dell'Anguillara, marito a una figliuola del vecchio Colonna; dove era stato ospitato al suo arrivo dalla Provenza, cadendo il 1336.

---

(1) E non dal Petrarca, il quale lasciò incompiuto, non soltanto il *De Viris*, ma anche il *Compendium* dell'opera, incominciato per desiderio di Francesco da Carrara: entrambi furon terminati, dopo la morte del poeta, da Lombardo della Seta, suo amico e discepolo. Cfr. De Nolhac, *Le « De viris illustribus » de Pétrarque* in *Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale et autres Bibliothèques*, XXXIV, I p. pag. 64-65 (8-9 dell'estratto).

X canz. *Nella stagion.*

Dichiara il poeta medesimo nella stanza IV:

> Ch' i' son già pur crescendo in questa voglia
> Ben presso al decim'anno;

la canzone è dunque del febbraio o del marzo 1337: il decim' anno dell' innamoramento del poeta si compieva il 6 aprile 1337.

XI canz. *Spirto gentil.*

Innumerevoli sono state le dispute circa il personaggio a cui fu indiretta questa canzone. Gli antichi commentatori la tennero dedicata a Cola di Rienzo; il De Sade (1), Salvator Betti (2) e il Carducci (3), a Stefanuccio Colonna; qualcuno propose Stefano il vecchio (4), qualche altro Paolo Annibaldi (5), che del 1335 fu, con Buccio Savelli, deputato del popolo in Roma.

La causa de' due Colonna sembra oramai irrimediabilmente perduta. Il De Sade attribuì la canzone a Stefanuccio su la fede di certi *Ann. aven. politici* che nessuno potè ritrovare, degli *Annali* del Monaldeschi, dimostrati apocrifi (6), e delle *Vite* del Platina, il quale riporta la deputazione di Stefanuccio al 1338. Ma, fosse anche vera la notizia del Platina, il Petrarca avea conosciuto di certo Stefanuccio in Roma nel 1337 (7), e non poteva davvero, due anni dopò, rivolgere a lui le parole:

---

(1) Loc. cit. t. I, nota X.

(2) Cfr. in *Giornale Arcadico*, Roma, 1858 (marzo e aprile), t. CLIV, pp. 207-249.

(3) Loc. cit. pp. 42-61.

(4) A. Borgognoni, *La canzone « Spirto gentil »*, Ravenna, David, 1881.

(5) F. Labruzzi, in *Rivista Europea*, 1. marzo 1879, e di recente nel periodico *L'Istruzione*, Roma, an. IV, n 6; an. V, n. 8.

(6) *Studi di critica e storia letter.* di A. d'Ancona, Bologna, Zanichelli, 1880, pp. 72 e sgg. (*Lettera a G. Fracassetti*); Labruzzi, *Gli Annali di L. M.* Roma, a cura della Società di storia patria, 1879.

(7) Cfr. *Famil.* trad. Fracassetti, III, 5; Labruzzi, in *Istruzione*, an. V, n. 2, pp. 34-35.

un che non ti vide ancor da presso
Se non come per fama uom s'innamora.

Di Stefano il vecchio, eletto nel 1339, non se ne parla: il Petrarca l'avea visto e rivisto, non soltanto in Roma due anni avanti, ma in Avignone, come ho già dimostrato, fin dal 1331. Poi anche il vecchio Colonna fu eletto contro il volere del papa, il quale di lì a poco costrinse lui e il suo collega Giordano Orsini a dimettersi; il Petrarca, che doveva saper codesto, non avrebbe fatto nella canzone quell'accoppiamento così importuno e impolitico:

Ogni soccorso di tua man s'attende;
Che 'l maggior padre ad altr'opera intende.

Può egli trattarsi di Paolo Annibaldi, eletto con Buccio di Giovanni Savelli al reggimento della città di Roma il 13 genn. 1335? Anche nel suo più recente lavoro il signor Labruzzi dice di sì; e, ribattute certe obbiezioni del D'Ancona, cerca di provare che l'Annibaldi era degno in tutto e per tutto, che a lui fosse indirizzata la mirabil canzone. L'Annibaldi era cavaliere e signore; occupava col Savelli la suprema carica dello Stato; fu eletto quando il « maggior padre », il papa, intendeva veramente « ad altr' opera », la soluzione della controversia su la visione beatifica; in fine non era conosciuto dal Petrarca se non forse di nome.

Ma, oltre a Paolo Annibaldi e a Cola di Rienzo, un nuovo pretendente ignoto, si può dir, fino a ieri, è sceso in campo, Bosone Raffaelli da Gubbio.

Adolfo Bartoli, che nella *Storia della letteratura italiana* (1) avea prese le parti di Cola, esaminati alcuni antichi codici delle rime, che attribuiscono quella canzone al Gubbiese, dovè ricredersi (2). E il nome di Bosone fu accettato e sostenuto da Francesco d'Ovidio, con quella sagacia d'investigazione che non è una delle sue qualità meno invidiabili (3).

(1) Vol. VII, p. 177 e sgg.
(2) In *Domenica del Fracassa*. Roma. an. II, n. 2.
(3) In *Domenica del Fracassa*. an. II, n. 8, e in *Fanfulla della Domenica*, Roma, an. 1886, 2 maggio.

I codici antichi (esclusi i quattro ne' quali la canzone appare indirizzata a Pandolfo Malatesta e che, come si sa, hanno la medesima origine, il commento del Filelfo; sono: un ambrosiano, sul cui proposito discorse Francesco Novati nel *Fanfulla della Domenica*, 30 maggio 1886; il Laurenziano-Strozziano 176; il Casanatense D V 4 e quello dell'Università di Bologna), i codici antichi, dunque, riferiscono quella canzone al Gubbiese o al Rienzi. Il riccardiano n. 1100, forse del sec. XIV ha questo titolo: « canzone di messer Francischo petrarchi a messer busone »; e press' a poco è attestato il medesimo da altri tre o quattro codici posteriori. Il Laurenziano, pl. XLI, 14, reca: « A chola di « Rienzo da Roma tribuno »; ed è del sec. XV; dello stesso secolo è pure il cod. Nazionale 557 di Parigi e riferisce la canzone al Rienzi.

Io qui non posso rimescolare la disputa, che fu risollevata in questi ultimi anni da' partigiani di Cola: mi contenterò a dichiarar brevemente i fatti incrollabili contro i quali vanno a frangersi senza speranza tutte le argomentazioni di quelli.

Chi conosca le lettere del Petrarca, non può dubitare che l'*hortatoria* al Rienzi è lo scatto immediato della prima impressione prodotta in lui dalla rivoluzione romana del 1347. Basta rileggerne attentamente le prime righe: « Innanzi tutto sono in dubbio, o uomo magnanimo, se rallegrar teco mi debba per tanta gloria di fatti, o co' cittadini della patria liberata pe' tuoi meriti verso di loro e per il successo lietissimo della libertà. Con l'uno e con gli altri mi rallegro egualmente, e parlo a tutti in un tempo, perchè non saprei separare nel mio discorso coloro che vedo così strettamente congiunti nei fatti medesimi; ma frattanto di quali parole mi gioverò *in un gaudio così repentino e inaspettato? Con quali voti esprimerò gli affetti dell' animo esultante?* Quelli usati inviliscono, e non oso tentarne di nuovi. Mi sottrarrò alquanto alle mie occupazioni; e de' pensieri degnissimi dello stile d' Omero, *come vuol la penuria del tempo, chiuderò in tumultuaria orazione* ».

Dopo ciò io non riesco a intendere come il mio buono e valente amico Vittorio Cian abbia potuto ancor ritenere

che la canzone precedesse l' *hortatoria.* « Fatto con tanta accortezza, l' eccitamento non poteva non produrre mirabili effetti sull'animo del futuro tribuno e più ancora su quello dei Romani » (1). Ma come, del *futuro tribuno?* O allora che significherebbero i versi:

Poi che se' giunto all' onorata verga; v. 4

Ma non senza destino a le tue braccia 18
Che scuoter forte e sollevar la ponno,
É or commesso il nostro capo Roma;

Canzone 53 → Sopra 'l monte Tarpeo, Canzon, vedrai v. 99
Un cavalier, ch' Italia tutta onora,

e tanti altri accennanti espressamente alla suprema dignità e autorità della persona a cui la canzone è indiretta? Se la canzone fu composta per Cola, ella non potè essere immaginata fuorchè quando Cola ebbe in mano le sorti di Roma, com' è attestato, si può dire, da ogni verso della celebre composizione. Ma non avanti l' *hortatoria*, dove le parole che a bella posta segnammo rivelano chiaramente la meraviglia e la gioia del primo momento. Uno che avesse gia scritta e inviata la canzone a Cola tribuno, non avrebbe più chiesto a sè medesimo, in una lettera susseguente, di quali parole si gioverebbe *in un gaudio così repentino e inaspettato;* non avrebbe parlato di *penuria del tempo*, nè della necessità di comporre, per fare più presto, la *tumultuaria orazione.* Al più si potrà ammettere, come pretendono quasi tutti i fautori di Cola, che la canzone fu immaginata ad un tempo con l' *hortatoria*, o poco dopo; ma qui c' imbattiamo in un primo scoglio di quelli contro i quali non serve qualunque agilità d' argomentazione.

La canzone è rivolta a un uomo, onorato e lodato quanto si vuole, ma che non ha pur fatto nulla di ciò che il poeta s'attende da lui. Il Petrarca ha in lui la maggior parte di sua *speranza* — *speranza*, si badi — (v. 25); Roma *spera* per lui saldar ogni suo vizio (v. 36); l'ombra del gran Fabrizio

(1) V. Cian, *Ancora dello Spirito gentil di F. P.* Torino, Clausen, 1893, dagli *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, vol. XXVIII, p. 34 dell' estratto.

dice: « Roma mia *sarà* ancor bella » (v. 42); l'anime cittadine dal cielo *pregan fine* del lungo odio civile (v. 46); le voglie ingiuste contro la casa di Dio *fien tranquille*, cioè *saranno*, se il cavaliere vi ponga rimedio (v. 68); Roma l' ha chiamato a ciò ch' egli *di lei sterpi le male piante*, le quali dunque sono tuttor vigorose (v. 75); e infine:

Ogni soccorso di tua man s'attende (v. 83); Canzone 53

ma il soccorso non è ancor venuto: s' attende per la fama di virtù, di saggezza, di valore del cavaliere. Tutto sommato, la canzone viene a dire: — Italia ha bisogno di chi la risollevi; frattanto giacchè tu ora hai dominio su Roma, sua capitale, e sei onorato da tutti per valore e prudenza, speriamo che tu riesca a abbellire la città (così io intendo la stanza III), a sedare le discordie civili (st. IV), a risollevare la dignità della Chiesa (st. V), a fare stare a segno i tirannucoli (st. VI); con che potrai farti eterno per fama e vantarti d' avere scampato da rovina sicura il più nobile stato che sia al mondo —. Nè più, ne meno; come può vedere chi rilegga la canzone con occhi spregiudicati.

E ora passiamo all' *hortatoria*. « La libertà è in mezzo a voi », dice sul principio; e poco dopo: « Il terzo Bruto è costui che i tiranni del tempo nostro persegue con l' esilio e la morte »: dunque, per questa parte, la speranza del poeta ha avuto pieno l' effetto. Circa l' Italia, non è più detto ch' ella sia « Vecchia, oziosa e lenta »; ma invece: « Italia, che languiva col capo infermo, ora già *s' è levata* sul cubito ». Il *lungo odio civil* della canzone non ha lasciato ormai che qualche vestigio, e il Petrarca dell' *hortatoria* vuol che sia spento affatto: « Si cancelli, vi prego, di mezzo a voi ogni *vestigio* di furore civile ». Infine a Cola son rivolte le parole seguenti, dove non è più incitamento o speranza d'impresa di là da venire; ma giubilo e glorificazione d'impresa compiuta. « Salve, o nostro Camillo, o nostro Bruto, o nostro Romolo, o con qualunque altro nome tu voglia essere dimandato: salve, o *fondatore della Romana libertà, della Romana pace, della Romana tranquillità*. A te deve l'età presente di morire nella libertà; a te la futura, di nascervi ». Insomma ciò che il poeta nella canzone chiedeva al suo o-

roe, qui appar tutto compiuto: quel che resta a fare è segnatamente di mantenere e allargare per tutta Italia il presente ordinamento di cose: a ciò il poeta esorta il tribuno e il suo popolo (1).

Or io non vedo come si possa immaginare che due composizioni di carattere opposto, nell' una delle quali predomina la speranza che certi mutamenti accadano e nell'altro la gioia ch' ei siano in massima parte accaduti, fossero stati indirizzati allo stesso uomo quasi nello stesso momento; io non vedo come si possa immaginare che il Petrarca, meravigliato e giubilante per la notizia della rivoluzione di Cola, potesse scrivergli ch' ei s' aspettava e sperava da lui ciò ch'egli aveva già fatto, e onde il poeta per lettera l' aveva esaltato co' modi che vedemmo di sopra. La canzone potrebbe esser diretta a Cola, se il Petrarca l'avesse composta avanti la rivoluzione e il tribunato; ma in questo caso l'*onorata verga*, le *braccia*, il *ben locato offizio*, il *monte Tarpeo* e tutto il resto non dovrebbero avere più alcuna significazone.

Insuperabile è pure l'ostacolo dell'accenno ossequioso alla « gran marmorea colonna » nella canzone. I Colonna avean morto a Cola un fratello; nè il Petrarca poteva ignorarlo: i Colonna fra i nemici di Cola erano i più irreconciliabili: come mai sarebb' egli venuto in testa al poeta di raccomandar proprio quelli al tribuno? Del rimanente il poeta medesimo, giusto in quei giorni, flagellava i Colonna nell' ecloga V; e nell' *hortatoria* scriveva: « Contate i ladri del nostro decoro e delle sostanze, gli eversori della libertà; riguardate all' origine di ciascuno. Questo vi fu mandato dalla valle spoletana, quello dal Reno o dal Rodano o da qualche altro ignobile cantuccio di terra ». Dalla riva del Reno provenivano per l' appunto i Colonna, a cui son pure indirizzati altri simili complimenti nell' *hortatoria*.

Ma da assai valent'uomini fu ragionato di codesta prova di fatto, come di quell' altra non meno fiera, non meno irrepugnabile, ch' è contenuta ne' versi della canzone:

---

(1) Cfr. anche in proposito G. Lumbroso, *Lezioni universitarie su Cola di Rienzo*, Roma Forzani, 1891, p. 7 e sgg.

Canzone 5
anza #8

Digli: un che non ti vide ancor da presso,
Se non come per fama uom s' innamora,

i quali voglion dire precisamente, che il Petrarca non aveva mai visto di persona l' uomo a cui dirigeva l' ardente canzone, e che lo conosceva e stimava soltanto per fama. A voler intendere altrimenti, si dà in congetture arbitrarie e, sto per dire, insensate.

Non isfuggì punto la gravità di codesti dati all' acume dell'ultimo propugnatore di Cola, il Cian, il quale congetturò per uscire in qualche modo d'impaccio, che la canzone fosse stesa dapprima in una forma diversa dalla presente; e poi rimaneggiata per la timidità del Petrarca, quando, tramontata, fra l'esecrazione de'più, la stella di Cola, il poeta non osò conservare a'suoi versi il troppo acceso colore ch'ei dovevano aver da principio (1).

Veramente codesto modo, non dirò di risolvere, ma di girar la questione, a me pare molto ingegnoso, ma anche molto pericoloso. Se noi ci figuriamo una stesura della canzone, nella quale possiamo accettare o rigettare quanto ci fa comodo, levarne via la « marmorea colonna » e sostituire all'emistichio « un che non ti vide ancor da presso » qualcosa che significhi propriamente l' opposto, noi ci apriamo la via per concludere senza troppa fatica. Ma che valore avranno le nostre conclusioni, quando deriveranno da esercitazioni ipotetiche sur un documento che non esiste?

Se non che, nel caso presente, pur codesta audacissima congettura d' una doppia redazione della canzone riesce inverisimile. S' è visto che la canzone non potè esser composta, per le allusioni che vi si contengono, avanti che Cola fosse tribuno e signore di Roma, quasi a un tempo con l'*hortatoria*, o poco dopo: or accettando il sospetto di quella prima stesura, bisognerebbe immaginare che nella canzone, appunto come nell'*hortatoria*, l'eroe fosse esaltato per l' impresa felicemente compiuta, per la libertà e la pace ridonate a Roma, per la cacciata de' baroni prepotenti e malversatori. Il tono sarà stato calato di poi; ma dovrebb' esser ri-

(1) Cian, l. c. p. 40 e sg.

masto quello. Invece nella canzone, qual c' è pervenuta, il tono è un altro: il cavaliere è lodato, sì, per le sue belle qualità morali, le quali fanno sperare ch' ei possa compier di nobili imprese; ma non mai, nè anco in un solo verso, per qualcosa ch' egli *abbia già fatto* in pro di Roma o d' Italia. Mi si citi quel verso, e io mi renderò vinto.

D'altra parte, come immaginare che di quella prima stesura della canzone inviata a Cola, poichè il Baroncelli se ne giovò nella sua orazione a' Fiorentini, non ne sia stata tramandata pur una copia? Una canzone d'un uomo come il Petrarca ad un uomo come il Rienzi! Si può egli credere che a Roma e a Firenze, dove fu conosciuta di certo, molti non se la procacciassero? E perchè fino a noi non è pervenuta? È pervenuta bene quella indiretta a Azzone di Correggio, che pure fu esclusa dal codice definitivo; son pervenute altre composizioni, di gran lunga men rilevanti della canzone *Spirto gentil*, le quali il Petrarca non accettò mai nè in quel codice, nè in altri che rappresentano raccolte anteriori delle *Poesie volgari*. E se il Cian non sa « che di alcun altra poesia, che fu dal poeta sottoposta a mutazioni anche sostanziali, siasi conservata la redazione primitiva » (1), gli è che il Petrarca correggeva e ricorreggeva, sì, ma avanti di mandare una sua composizione per il mondo; quando l'avea pubblicata, non c'è esempio che vi sia tornato sopra. Appunto per questo delle volte aspettò fino un quarto di secolo prima d' avventurarsi a divulgare qualche sua composizione.

E finalmente, a che scopo avrebb' egli il Petrarca rimaneggiata profondamente quella canzone? *Pro bono pacis*, dice il Cian (2): per sottrarsi, con quell'atto di remissione, all'odio e allo sdegno de' nemici di Cola caduto.

Ma se la canzone già era famosa nella prima stesura in Italia ed a Roma, dove la doveron conoscere anche i Colonna; se in quella veste di battaglia era stata diffusa nel momento buono, quando poteva servire di mirabile incitamento all'impresa; che poteva importare che il poeta ne attenuasse

(1) Cian, l. c. p. 49.
(2) Ib. p. 39.

la significazione a cose finite, e quando ciò non aveva più effetto pratico?

D'altra parte, se il Petrarca avesse avuto in mente di cancellare, quant' era possibile, le tracce di quel suo, diciamo, trascorso, ei non avrebbe ristretta dicerto la purgatrice opera sua su la canzone; ma l'avrebbe allargata a' versi latini e alle lettere. Invece l'ecloga V, le lettere *Var.* XXXVIII, XL, XLII, e soprattutto quella terribile *Var.* XLVIII, l'*hortatoria*, son lì ancor intatte quali ce le volle tramandate il poeta medesimo, fiammeggianti d' entusiasmo, frementi di sdegno contro i baroni romani, non esclusi i Colonna, tali insomma da accompagnar degnamente qualunque più temeraria canzone su le gesta di Cola. È vero che il poeta scrive in proposito di quelle lettere a Francesco Nelli, *Famil.* XIII 6: « Se anche volessi distruggerle, non posso: uscite in pubblico, han cessato d'appartenermi ». Ma ciò non vuol punto dire che, se avesse potuto, le avrebbe distrutte davvero; egli, che in tutta la lettera rinnova le lodi dell' impresa, benchè si dolga che il tribuno non abbia saputo recarla a buon fine; egli che poco avanti dichiara arditamente di quelle lettere non vergognare *per nulla* (*non penitus pudet*): in ogni modo, se al poeta non appartenean più le lettere, perchè date in pubblico, anche meno gli appartenea la canzone, che tanto più delle lettere dovette essere divulgata e famosa.

Cola no; dunque o Paolo di Niccolò degli Annibaldi, come vuole il Labruzzi, o Bosone.

Il maggior titolo dell'Annibaldi è, per dir vero, questo: che nessuna notizia di fatto gli sta contro, come avviene a' due Colonna e a Cola di Rienzo. Vediamo se i diritti accampati dal Labruzzi a sostegno del suo pretendente sian tali da pareggiar quelli di Bosone.

Se cavaliere e signore fu l' Annibaldi, cavaliere, signore e uomo di lettere, più veramente « spirto gentil », fu Bosone da Gubbio. Fino al 1335 l' Annibaldi rimase ignoto, fuor che di nome, al Petrarca; e ignoto, fuor che di nome, gli rimase anche Bosone fino al 1337 e probabilmente anche dopo: tanto vero che, nelle opere del Petrarca, Bosone non è mai nominato. Che il poeta potesse specificar l'Annibaldi

Un cavalier ch' Italia tutta onora,

non si nega; ma bisogna pur convenire che tale elogio quadrava anche meglio al Gubbiese: il Romano, in fin delle fini, non si sa che avesse ancor fatto nulla da meritar tanto. Quando fu eletto l' Annibaldi, il papa intendeva a un' altra opera, l' esame della controversia su la visione beatifica, risoluta con la bolla del 29 gennaio 1336; e quando fu eletto Bosone? Il Labruzzi non crede che il papa intendesse a nulla: e pure a qualcosa intendeva, a cui il verso del poeta può alludere: cercava di pacificare i principi cristiani, i re di Napoli, di Castiglia e di Francia; ch' era un' opera alta e degna da quanto la risoluzione d' un quesito teologico.

Del rimanente, il nome dell' Annibaldi non è ricordato nè da alcun codice, nè da alcun commentatore. Il Labruzzi crede di trovare un buon argomento per il suo eroe nella rispondenza fra la canzone e l' epistola metrica II, 14, scritta dopo che il Petrarca ebbe conosciuto l' Annnibaldi in Roma nel 1337. Ma per l' appunto il tono e la significazione di quest' epistola sono le prove lampanti contro il riferimento della canzone all' Annibaldi. L' epistola sarebbe stata scritta due anni dopo che l'Annibaldi, senza aver corrisposto ad alcuna delle speranze manifestate dal poeta nella canzone, era uscito di carica; o non sarebbe parso un' ironia, che il poeta gli facesse poi dir nell' epistola:

nec sospite Paulo
Funditus illa ruent manibus convulsa nefandis;

non sarebbe parso un' ironia che il poeta stesso esclamasse:

Laetabar, memorique nihil sub pectore sedit
Altius, agnosco Romani principis ingens
Propositum...?

Oh, quell' *agnosco Romani principis ingens Propositum!* Oh, quell' *ingens!* Certo nessuna canzonatura sarebbe stata più amara, che quella di dire a un uomo da cui s' era sperato tanto, e che alla prova s' era poi dimostrato così dappoco: — figuriamoci se non so che signore di proposito tu ti sei dimostrato! —

Ma anche per altre ragioni la canzone non può convenire all'Annibaldi. Già, resta l'obbiezione del D'Ancona circa la sconvenienza del dire a uno de' due deputati di Roma, che accoppi l'altro; tale di fatti sarebbe il significato de' versi:

canzone #53 spirto gent

> Orsi, lupi, leoni, aquile e serpi
> Ad una gran marmorea colonna
> Fanno noia sovente, ed a sé danno.
> Di costor piagne quella gentil donna,
> Che t'à chiamato, a ciò che di lei sterpi
> Le male piante, che fiorir non sanno.

Buccio Savelli, collega dell'Annibaldi nella deputazione, avea su l'arme i leoni contro rampanti. Ma c'è di peggio. L'Annibaldi medesimo portava su l'arme i leoni: due leoni contro passanti di rosso in campo d'argento. Ora che gentilezza, che discrezione, che retorica, dico io, sarebbe stata quella d'un poeta, che tra le figure araldiche, chiamate a rappresentar gente nemica, avesse collocate anche quelle della persona a cui la canzone era offerta?

Finalmente, gli Annibaldi si credevano discesi da Annibale: di fatti, nell'epistola metrica a Paolo, il poeta accortamente cambia l'origine della famiglia. Ma nel 1335 egli non avea scritta l'epistola; non conosceva di persona l'Annibaldi; non avea dichiarato nulla in proposito della genealogia del patrizio romano: or come, a ricordare un esempio d'immane ferocia, non avrebbe saputo trovar di meglio, in una canzone diretta a un discendente d'Annibale, che quello d'Annibale per l'appunto:

> Ch'Anibale, non ch'altri, farian pio?

Ben altri titoli, diciamo il vero, ha per sè Bosone Raffaelli da Gubbio. Autore di versi non brutti, studioso dell'antichità classica, podestà a volta a volta d'Arezzo, di Viterbo, di Lucca, di Todi; capitano del popolo e poi vicario imperiale del Bavaro in Pisa, ei dovette ai suoi tempi godere di molta considerazione, se qualche letterato gli dedicò de' suoi scritti, se il 15 ottobre 1337 con Jacopo Gabrielli potè esser chiamato alla dignità senatoria in Roma.

Intanto una tradizione presso che contemporanea al Petrarca ci dà prima il suo titolo di *senatore* (cod. Marciano 283, Ital. cl. IX, del sec. XIV, citato dal Cian); poi intero il suo nome, come s' è visto.

Con quel nome non par che contrasti alcuna delle indicazioni contenute nella canzone, anzi tutte gli s' addicon mirabilmente. Bosone fu cavaliere onorato in tutta Italia e, secondo che la fama riporta, « valoroso, accorto e saggio » quale è descritto nella canzone. Partigiano dell' impero egli pure, come il Petrarca, potè, levato alla dignità senatoria, destar grandi speranze di sè, almeno nell' animo del poeta, il quale, trattandosi di Roma e d' Italia, si lasciava subito vincere dall' entusiasmo. Nè altra cosa che quelle speranze sono manifestate nella canzone, come cercammo di dimostrare; se non che il Petrarca si compiaceva in versi e in prosa d' una certa enfasi, la quale spesso si leva troppo oltre il soggetto; prova ne sia la canzone *O aspettata in ciel* che probabilmente indiretta a frate Enea de' Tolomei da Siena (1), fu creduta da più chiosatori rivolta niente di meno che al papa in persona.

Oltre a ciò, l' esaltazione smisurata dell' eroe appar più nel rumore levato dai critici che nel sentimento vero della canzone; e il D'Ovidio ebbe già a dimostrare, con sottile efficacia, come alcune frasi arieggino quasi più a dubitazione fiduciosa, che a speranza certa e inespugnabile.

Il Gaspary dichiarò di non poter persuadersi che a Bosone si riferiscan que' versi:

canzone 53 stanza 7 Une 91

> Però che, quanto 'l mondo si ricorda,
> Ad uom mortal non fu aperta la via
> Per farsi, come a te, di fama eterno. (2)

C' è dell'esagerazione, sicuro. Ma prima di tutto, il poeta dichiara subito il fondamento di codesta fama:

---

(1) Cfr. A. Lisoni, *A chi è indirizzata la canzone del Petrarca* « O aspettata in ciel », nella *Nuova Rassegna* di Roma, 15 ag. 1894, pp. 164-272.

(2) L. c. p. 482.

canzone #53 stanza #7

Chè puoi drizzar, s' i' non falso discerno
In stato la più nobil monarchia ;

il qual fondamento è dunque il riordinamento e il rifiorimento di Roma, che potevan bene esser promossi da un senatore; poi tutti sanno che non certo di pomposa eloquenza difetta lo stile del nostro poeta, il quale, per non dire di tanti altri luoghi compagni, press' a poco la medesima rimbombante promessa di gloria faceva a Stefano Colonna il giovane, in proposito d' una delle solite schermaglie contro quelli di casa Orsini :

Anzi seguite là dove vi chiama
Vostra fortuna dritto per la strada,
Che vi può dar, dopo la morte ancora
Mille e mille anni, al mondo onor e fama.
(son. *Vinse Anibàl*)

Non parrebbe che qui si trattasse di Scipione o di Cesare? In fine, ne' tre versi citati della canzone, l' esagerazione non è punto nella lode, ma nella promessa di gloria. E che il Petrarca in buona fede stimasse, poter farsi immortale per fama un governatore di Roma, il quale sapesse ristorare la dignità e il lustro dell' eterna città, di quella che veramente era per il poeta « città unica al mondo cui nè fu nè sarà mai simile alcuna », a me par cosa assai naturale.

S' è dato come una prova contro Bosone il silenzio serbato su di lui dal poeta nelle altre opere italiane o latine. Il caso può parere un po' strano; ma non è inesplicabile. Altri uomini più o meno famosi ebbero col poeta rapporti, i quali non si rilevano fuorchè da una sola lettera, da una sola poesia italiana o latina. Dell' amicizia con Cino da Pistoia, che il Petrarca ebbe forse maestro da giovine e imitò spesso poetando in volgare, non rimane altra testimonianza che il son. *Piangete, donne.* Sappiamo ch' ei conobbe Geri Gianfigliazzi e Dietiselvi da Siena, coi quali si corrispose in versi italiani, solo per due postille di man del poeta su' ff 8*v* e 10*r* del cod. Vaticano 3196. D' altra parte, che il Petrarca fino all' anno 1337, quando Bosone fu eletto, non l' avesse mai conosciuto se non per fama, è detto nel com-

miato della canzone; l'anno seguente Bosone non fu più senatore, e il poeta, forse già disgustato della prova fatta dall'uomo, non ebbe più nè motivo nè voglia di rivolgersi a lui.

Un solo argomento, fra tutti quelli accampati dagli avversari, a me pare di qualche peso, anzi di molto peso. Il Cian ha rilevato, meglio d'ogni altro, come dalla canzone si levi alta e circonfusa di luce una sola figura (1): or bene; ma Bosone da Gubbio fu senatore insieme a un altro, il Gabrielli, che gli era eguale per autorità, potenza e stipendio. Perchè dunque il Petrarca si rivolse a un solo de' due; perchè sperò da Bosone e non anche dal Gabrielli ciò che i due insieme potevano solo ordinare e compire?

Nulla sicuramente c'impedisce di congetturare che il Petrarca tenesse il collega di Bosone, Jacopo Gabrielli, per un dappoco; o che Bosone avesse, nel governo dello stato, una parte, la quale dava modo a lui solo di effettuare le speranze del poeta; come sarebbe, per un esempio, se al Gubbiese fosse stata affidata l'amministrazione degli affari interni, e all'altro il disbrigo di quelli d'altra natura. Ma noi non abbiamo prove per affermare nè l'una cosa, nè l'altra; e poichè non gustiamo troppo le immaginazioni d'altrui, noi stessi non vogliamo accamparne. Soltanto avvertiamo che, se nulla rinfianca le congetture nostre, nulla le vieta: come accade per quelle su Cola, alle quali gli stessi fatti contrastano.

Riepilogando: Bosone da Gubbio è, a parer nostro, fra tutti coloro che sono stati proposti ad eroi della canzone famosa, il più rispondente alla significazione, al tono, all'ispirazione di quella. Egli ha per sè l'autorità, fin qui non impugnata, de' codici antichi e della tradizione; a cui non isceman valore le felici scoperte, fatte dal Cian, di codici quasi egualmente autorevoli, i quali tengon per Cola di Rienzo. Bosone ebbe fama di virtù, di dottrina, di gentilezza, di valore amministrativo e politico. Se fu senatore per il papa e in nome del papa, poteva a ogni modo, tenendo il supremo uffizio dello stato, far ciò che il Petrarca s'a-

(1) L. c. p. 11.

spettava da lui. Ch' ei non sia mai più ricordato negli scritti del poeta, s' intende, se si ripensi che il poeta non lo conobbe mai prima di comporre quella canzone, e dopo non ebbe certo ragione d' ammirare l' opera conforme all'aspettazione. Non s' intende che il poeta indirizzasse la canzone al solo Bosone, mentre gli era eguale e compagno il Gabrielli; ma non s' esclude che quegli potesse avere per far codesto qualche ragione di fatto o di sentimento, la quale a noi non riesce, per ora, di discoprire. Stando così le cose, io tengo per Bosone da Gubbio, e riporto la data della canzone agli ultimi del 1337.

XII madr. *Perch' al viso d' amor.*

La data approssimativa di questo componimento è indicata dal verso allegorico:

E tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

Il mezzo giorno della vita, il mezzo del cammino dantesco, era, come tutti sanno, pe' commentatori di quel tempo, l' anno trentesimoquinto. Il Petrarca era nato nel 1304: dunque il madrigale fu immaginato e scritto poco prima del 1339.

XIII son. *La guancia che fu già.*

Il V. L. 3196 a f. 16*v* reca questa postilla, che assegna la data certa al componimento: *Ad dominum Agapitum cum quibusdam munusculis que ille non potuit induci ut acciperet. die natalj mane* (*133*)*8.* (1)

XIV son. *Padre del ciel.*

Ha questi versi:

(1) La *n* di *mane* ha ora la second' asta mezzo cancellata del tempo; sicchè il Salvo-Cozzo, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* XXX, p. 110 credè legger *marie*. Ma come e Ludovico Beccadelli e il collazionatore Casanatense e l' Ubaldini, i quali videro intera la parola ne' secoli decimosesto e decimosettimo, lessero *mane*, io m' attengo senz' altro a quest' ultima interpretazione.

Or volge, signor mio, l' undecimo anno
Ch' i' fui somesso al dispietato giogo:

dunque sicuramente si può riportare al 6 aprile 1338.

XV son. *Se voi poteste.*

Secondo l' attestazione dell' Ubaldini (1), questo sonetto recava nel V. L. 3196 a f. 16 *r* la postilla: *1337 novemb. 16 processi hic scribendo* (*hoc inscribendo* ha il codice Casanatense). Oggi la postilla è sbiadita per modo che la data non vi si legge più. Il Pakscher profittò di quest' inaspettato soccorso del tempo e dell' umidità, per sospettare a cuor leggiero che l' Ubaldini avesse letto 1337 per 1338 (2). Se non che l' Ubaldini lesse e trascrisse assai fedelmente sempre, come si può rilevare dal confronto della sua edizione con tutto quanto del V. L. 3196 è ancora leggibile; allo stesso modo anche lesse il collazionatore Casanatense; e sarebbe veramente straordinario che si fossero entrambi sbagliati in quel luogo solo. La data dunque, fino a prova in contrario, resta inoppugnabile 16 novembre 1337.

XVI son. *Del mar tirreno.* **XVII** son. *L'aspetto sacro.*
XVIII son. *Ben sapeva io.*

Dal contesto medesimo di questi sonetti si può rilevare ch' e' furon composti durante un viaggio in Italia. Ma a quale viaggio si riferiscono propriamente, a quello del 1336 o a quello del 1341? Indubbiamente al primo, com' è dimostrato dal riscontro della tempesta accennata nel sonetto *Ben sapeva io*:

l' fuggia le tue mani, e per camino
Agitandom' i venti, e 'l ciel e l' onde,
M' andava sconosciuto e pellegrino,

con quel passo della *Famil.* IV, 6, dove a quel viaggio s'allude: *Veni tandem* (*ut vidisti*) *hyeme bello pelagoque tonanti-*

(1) Loc. cit. p. XXXI.
(2) *Die Chronologie*, loc. cit. p. 96.

bus, e con que' versi dell' Epistola I, 7 (ed. Basilea 1526, III, p. 82), che allo stesso frangente si riferiscono:

Diffugio, toto vagus circumferor orbe
Adriacas, Tuscasque ausus sulcare procellas,
Ereptumque iugo caput hoc committere cimbae,
Non veritus tremulae: quid enim properata noceret
Mors mihi supplicijs victo, victamque peroso?

Qui lo stato d'animo del poeta si dimostra lo stesso che ne' sonetti: egli fuggiva amore, e amore gli era sempre, improvvisamente, vicino. La battaglia interna rappresentata nell' epistola in versi è appunto quella descritta nel sonetto *L' aspetto sacro*:

Poi torna il primo, e questo dà la volta.
Qual vincerà, non so; ma 'nfino ad ora
Combattuto hanno, e non pur una volta.

Anche la mancanza di qual si sia accenno alla laurea poetica ne' tre primi sonetti, mi riconferma nella credenza che al primo, non al secondo viaggio in Italia ei si devano riportare: e la canzone per la laurea, *Una donna più bella*, viene assai dopo nell' ordine de' componimenti; ora s' è visto che il Petrarca, pur non mantenendo l' ordine cronologico, soleva sempre raggruppare i componimenti scritti per una stessa occasione. E come il primo viaggio in Italia va posto tra la fine del 1336 e i primi del 1337, appunto circa quel tempo i tre sonetti furono immaginati e composti.

Ma oltre a tutte codeste prove indirette, una diretta, se bene fin qui sfuggita agli studiosi, è nel V. L. 3196. Dove, il f. 9*r* è tutto occupato da tre sonetti: 1° il son. *Più volte il dì* con a lato la postilla *4 novemb. 1336 reincepi hic scribere* e un *A* enumerativo; 2° il son. *Perch' io t' abbia* con a lato la postilla *13 febr. 1337 capr.* e un *B* enumerativo; 3° il son. *Ben sapeva io* con a lato la postilla *id. tt.* (1) (*idem ti-*

(1) L' APPEL, *Z. E.* p. 67-68, legge « *id'. te* »; ma legge male. Il MESTICA, *Le Rime*, l. c. p. 74, avvertì pure, dopo la prima edizione di questo mio scritto, le tre lettere; e decifrò l' ultima postilla *ibidem etc.* Son tornato a veder la postilla, e mantengo la mia interpretazione.

tulus) e un *C* enumerativo. Ma codesti sonetti méssi insieme in una stessa pagina e numerati dal poeta, non posson tra loro avere altro rapporto che quello del tempo e forse del luogo in cui furon composti: e perchè il primo è del '36 e il secondo del '37, anche del '37 dev' essere il terzo *con lo stesso titolo.*

XIX son. *Per mirar Policleto.* **XX** son. *Quando giunse a Simon.*

Questi sonetti, composti per il ritratto di Laura miniato in pergamena da Simon Martini, pittore senese, non poteron essere scritti se non fra il 1339, quando il Martini, invitato da papa Benedetto XII, si recò in Avignone (1), e il 1344, quand' egli morì. Nel V. L. 3196 recano la postilla di cui s' è ragionato: *tr. isti duo* eccetera. Se nel 1357 quei componimenti parevan lontani di più che mille anni al Petrarca, bisogna credere ch' ei li avesse scritti su' primi mesi che conobbe Simon Martini: dunque del 1339 o del 1340. Nell' autunno del '40 egli era già ripartito per Roma.

XXI son. *S'al principio risponde.*

Comincia:

S' al principio risponde il fine e 'l mezzo
Del quartodecimo anno ch' io sospiro;

il poeta s' era innamorato il 6 aprile 1327: dunque codesto sonetto è dell' aprile o del maggio 1340.

XXII son. *La bella donna.*

Alcuni degli antichi commentatori e, fra' moderni, il Marsand, riferiron codesto sonetto alla morte di Laura, credendo che il poeta si rivolgesse a sè medesimo. Più acutamente, dietro la congettura del De Sade, il Fracassetti e il Carducci lo tennero indirizzato da messer Francesco al fratello Gherardo, che aveva perduta la donna sua; onde poi

(1) G. Vasari, *Le Vite*, per cura di G. Milanesi, In Firenze, Sansoni, 1878, t. I, p. 547, n. 3.

si rese monaco nella certosa di Montrieux, cadendo il 1342 (1). Tutto ciò è molto probabile; come probabile, se bene un po' troppo vaga, é la data apposta al sonetto di prima del 1342 (2).

Io stimo che quella data si possa determinar più precisamente. In una delle sue lettere (*Senil.* XIV, 7), il Petrarca racconta, com' egli nel 1338 si recasse con Umberto Delfino a visitare lo speco della Balma, dove fece penitenza e morì Santa Maria Maddalena, e dove pose il Voltaire (*La pucelle d' Orléans*, IX) la prodigiosa avventura di Rosamora e Dorotea. Anche s' acccompagnava al poeta il fratello Gherardo, che in quella visita riaffermò il proposito già fatto, di darsi alla vita religiosa; com' è attestato dal poeta in un' altra lettera (*Famil.* X, 4): *Ibi enim in hoc sancto proposito, de quo multa mecum prius agitaveras, Deo cor lubricum sublevante, firmatus es.*

Sta dunque in fatto che, già prima di quel pellegrinaggio, Gherardo avea vagheggiata la pace monastica; la vista del luogo sacro lo persuase a porre in atto al più presto la sua determinazione. É egli possibile che in quel tempo, vale a dire nel 1338, la donna di Gherardo vivesse ancora?

No, se dobbiamo prestar fede al poeta. Il quale, in una terza lettera al fratello già monaco (*Famil.* X, 3), dopo aver ricordati i giorni ch' egli e Gherardo in Avignone badavano solo a ravviarsi le chiome, a profumarsi, a vestire attillato e a verseggiare d' amore, si rivolge improvvisamente a Dio, che volle chiamare a sè le due donne, e continua: *Juvenili aetate revocasti eas, morte quidem, ut spero, illis utili, nobis necessaria.* E subito dopo si fa a descriver lo stato d' animo suo e del fratello, appresso quella catastrofe: *Et tamen, o caeca mens mortalium! quoties questi sumus quasi ante tempus accidisset quod cum summo vitae nostrae discrimine trahebatur, aut quasi salutare aliquid intempestivum sit! Quot suspiria, quot lamenta, quot lacrimas in ventos effudimus, et more phreneticorum medico nostro insul-*

(1) Cfr. in trad. Fracassetti, *Famil.* X, nota.
(2) Cfr. Carducci, loc. cit. pp. 100-101.

tantes, manum tuam repulimus, lenimen optimum nostris vulneribus adhibentem.

Dunque Gherardo, morta l'amata, cominciò a sospirare, e piangere, a disperarsi, a bestemmiare come un frenetico, quasi a rinnegar Dio! Or questa condizione di spirito, non c'è bisogno di molta psicologia per intenderlo, dovette esser anteriore a quel periodo di rassegnazione pacata, quand'egli, stanco dell'interna battaglia, pensò a farsi monaco; anteriore, dico, al 1338. Così che la donna di Gherardo doveva esser morta almeno da un anno quand'egli col fratello andò a visitare lo speco della Maddalena; e se a quella morte si riferisce, come io credo, il sonetto del nostro poeta, non gli si può certo assegnare una data posteriore al 1337.

XXIII son. *Piangete, donne.*

Fu scritto in morte di Cino da Pistoia. Il Ciampi, nella sua *Vita di Cino* (1), reca documenti inoppugnabili dell'Archivio di Pistoia, a provare che il poeta di Selvaggia morì, declinando il 1336; tra' quali un testamento a pro del nipote, datato il 23 di decembre 1336, un inventario *ch'io Schiatta oe fatto de beni che mr. cino lasciò a franciescho di mino suo nepote* sotto i 28 di gennaio 1337, e sotto gli 11 di febbraio dello stesso anno una allogazione *fatta da messer Giovanni Charlini e da Schiatta al maestro Cellino chellavora in S. Giovanni ritondo d'uno allavello di marmo senese, e a Siena si de lavorare, per la sepoltura di m. Cino, bello e magnifico.* Anche l'iscrizione, benchè meno antica, del cenotafio di Cino nel Duomo di Pistoia, attesta la data medesima.

Il sonetto in morte di Cino fu dunque composto verisimilmente al più tardi sul principio del 1337.

XXIV son. *Poi che voi ed io.*

Questo sonetto mi par veramente (benchè nessuno fin qui ne abbia avuto il sospetto) indirizzato al fratello Gherardo,

---

(1) *Vita e memorie di messer Cino*, Pistoia, Manfredini, terza ediz. 1826, Cfr. CARDUCCI, *Rime di m. C. da P.* e *d'altri del secolo XIV*, Barbèra, 1862, prefazione.

quando il poeta ebbe notizia ch' ei volesse rendersi monaco. Basta rileggerlo, dopo ciò che s' è detto intorno i costumi dei due fratelli:

Poi che voi ed io più volte abbiam provato
Come 'l nostro sperar torna fallace,
Dietr' a quel sommo ben che mai non spiace
Levate il core a più felice stato.

Questa vita terrena è quasi un prato
Che 'l serpente tra' fiori e l' erba giace:
E s' alcuna sua vista agli occhi piace,
È per lassar più l' animo invescato.

Voi dunque, se cercate aver la mente
Anzi l' estremo dì queta già mai,
Seguite i pochi, e non la volgar gente.

Ben si può dire a me: frate, tu vai
Mostrando altrui la via dove sovente
Fosti smarrito, ed or se' più che mai.

La rispondenza di questo componimento con le lettere su riferite a Gherardo; il significato generale di codesti versi; l' allusione evidente al « più felice stato », vale a dire allo stato religioso; quel « frate » così intimamente famigliare, tutto sembra giustificare la mia congettura, secondo la quale il sonetto sarebbe di poco avanti il 1342, quando Gherardo si rese monaco.

XXV son. *Lasso, ben so.*

Ha i versi seguenti:

La voglia e la ragion combattuto ànno
Sette e sette anni:

è dunque, se non del 6 aprile 1341, come alcuni vorrebbero (il 6 aprile del 1341, alla vigilia di ricever la laurea in Roma, il Petrarca, m' immagino, avrà avuto voglia d' altro che di far sonetti), del 1341 di certo: e probabilmente de' primi mesi di quell' anno, da che nel febbraio egli salpò da Marsiglia alla volta di Napoli. E sta bene: ma qui ha il suo luogo un' altra osservazione.

Codesto sonetto è preceduto, anche nel V. L. 3195, da

un altro, composto di certo ne' luoghi dove si trovava l' amata e sul venir della primavera:

Quella fenestra ove l' un Sol si vede
Quando a lui piace, e l' altro in su la nona...
E 'l sasso ove a' gran dì pensosa siede
Madonna . . .

. . . . . .
E la nova stagion, che d' anno in anno
Mi rinfresca in quel dì l' antiche piaghe,

. . . . . .
Fanno le luci mie di pianger vaghe.

Alla primavera del '41 questo sonetto non si riferisce di certo, se in febbraio il Petrarca era partito di Francia. Si riferirà dunque, ammesso l' ordinamento cronologico, alla primavera del '40. Ma s' è visto che appunto dell' aprile o del maggio 1340 è il sonetto *S' al principio risponde*, che sta avanti a quello di ben venti composizioni: di modo che, soltanto nell' aprile del 1340, il Petrarca, artefice così lento e laborioso di rime, avrebbe improvvisata tanta roba: in mezzo alla quale pure son collocati il son. *La bella donna*, scritto quasi certamente del '37, il son. *Piangete donne*, scritto sorgendo il '37, e il son. *Perchè voi ed io*, scritto avanti il '42: un bel cumulo d' inverisimiglianze e di contraddizioni, come ugnun vede.

XXVI son. *Vinse Anibàl.*

La consonanza di codesto sonetto con una lettera del Petrarca (*Famil.* III, 3); l' accenno fattone in un' altra lettera (*Famil.* III, 4): *de universo rerum tuarum statu quid sentirem breve quiddam tibi, bellacissime vir, materno pridem sermone conscripseram*; il verso:

Che trovaron di maggio aspra pastura,

così ben rispondente al fatto del 22 maggio 1333, quando Stefano Colonna il giovine si difese vittoriosamente contro Bertoldo e Francesco degli Orsini: tutto fa parere, più che probabile, certa, la data riproposta e difesa con buona ar-

gomentazione da Giosuè Carducci (1), del maggio (o, al più, del giugno, quando la notizia del fatto d'arme giunse in Avignone) 1333. Il Pakscher, al solito, impugna codesta data col solo argomento del posto che quel sonetto ha nella cronologia della raccolta (2): quasi che codesta cronologia non avesse appunto egli l'obbligo di dichiarare.

XXVII son. *L'aspettata vertù.*

È indiriztato a Pandolfo Malatesta, figliuolo del signore di Rimini, come si rileva dal verso:

Pandolfo mio, quest' opere son frali;

e il Carducci (3), facendo sue le conclusioni del Meneghelli, gli assegna la data del 1348; la quale a me, per più ragioni, non pare accettabile.

Pandolfo fu figliuolo del Malatesta, detto Guastafamiglia, e fratello di Galeotto, soprannominato l'Ungaro, il quale succedette al padre nella signoria di Rimini. Quando nascesse Pandolfo non si sa con certezza, se bene il Litta proponga la data probabile del 1325 (4). È certo per altro che Galeotto nacque del 1327 (5): e poco avanti a questa data può esser quella della nascita di Pandolfo. Infatti, del 1343, a circa diciott' anni, ei corre a soffocare, con abile stratagemma, la ribellione di Fano; del 1356, nominato da Galeazzo Visconti capitano della cavalleria, si ritrova in mezzo alle fatiche d'una guerra vinta con gloria, come pur attesta il Petrarca (*Senil.* I, VI), e piglia parte alla fortunata battaglia di Magotto sul Ticino contro le milizie di Carlo IV.

In quel torno appunto lo conobbe il Petrarca, e gli ri-

---

(1) Loc. cit. pp. 16-47.

(2) *Die Chronologie*, p. 83: *Ein bestimmtes Hinderniss über für die Annahme, dass unser Sonett schon 1333 gedichtet sei, bildet der Platz, den Petrarca ihm angewiesen hat.*

(3) Loc. cit. pp. 169-170.

(4) *Famiglie celebri italiane* (Malatesta), tav. V.

(5) *Raccolta istorica della fondatione di Rimino di* Cesare Clementini. In Rimino, per il Simbeni, 1617, II, p. 71.

volse, a parer mio, i versi de' quali si tratta. Lasciando da parte l'irragionevole congettura del Pakscher, che assegna a quel sonetto la data del 1341-42, quando Pandolfo, ragazzo di sedici anni, non aveva ancor fatto nulla per meritare d'esser paragonato (e dal Petrarca poi!) a Cesare, a Marcello, a Paolo Emilio e a Scipione Africano, vediamo su che puntelli si regga l'opinione accettata dal Carducci.

Secondo il professore di Bologna, codesto sonetto sembra accennare a uomo ancor giovine e che ha cominciato pur ora ad esser glorioso; ed è collocato in luogo della raccolta da render probabile la data del 1348. La considerazione del luogo, che quel sonetto ha nelle *Poesie volgari*, non può aver valore in uno scritto, dove appunto si vuol dimostrare come il Petrarca non intendesse punto di distribuir le sue rime cronologicamente; e le altre ragioni, addotte dal Carducci, servon meglio alla mia che alla sua dimostrazione.

È vero che il sonetto accenna a uomo ancor giovine; se non che del 1348 Pandolfo era troppo giovine, forse, avendo soli ventitrè anni e non essendosi distinto fuor che con la repressione della congiura di Fano. Il Petrarca, scrivendo:

> L'aspettata vertù, che 'n voi fioriva
> Quando Amor cominciò darvi battaglia,
> Produce or frutto che quel fiore aguaglia,
> E che mia speme fa venire a riva,

volle dichiarar certamente la rispondenza fra la passata età verde del suo eroe (*Quando Amor cominciò darvi battaglia*) e la presente virile maturità; ch'è il « frutto » in paragone del « fiore ». Oltre a ciò, il tòno confidenziale del secondo terzetto (*Pandolfo mio*) non può giustificarsi, segnatamente in un uomo cerimonioso come il Petrarca, che dava di « Signor mio caro » persino ai suoi vecchi amici di casa Colonna, — se quella composizione voglia riferirsi al tempo, quando il poeta non conosceva Pandolfo Malatesta fuor che di fama. Il Malatesta era un principe: o come mai il poeta avrebbe osato, anche in versi, trattarlo così alla buona, senza pur conoscerlo di presenza?

In vece a Milano, nel 1356, il Petrarca aveva assistito

Pandolfo malato, e Pandolfo era venuto a trovarlo in casa; una certa intrinsechezza c'era stata fra loro; il capitano della cavalleria dei Visconti aveva dato di sè prove rispondenti alle promesse della sua balda adolescenza in più fatti d'arme: e allora si spiega così l'esaltazione eroica, come la dimestichezza affettuosa del poeta. Per ciò tutto io tengo che quel sonetto si debba riportare all'anno 1356.

XXVIII son. *Non veggio ove scampar.*

Ha i versi seguenti:

Fuggir vorrei; ma gli amorosi rai
Che dì e notte ne la mente stanno,
Risplendon sì, ch'al quintodecimo anno
M'abbaglian più che 'l primo giorno assai:

è dunque, a un dipresso, del 6 aprile 1342.

XXIX son. *Rimansi a dietro.*

Ha i versi seguenti:

Rimansi a dietro il sestodecimo anno
De' miei sospiri;

è dunque dell'aprile del 1343.

XXX canz. *Una donna più bella.*

Fu già avvertito da' più insigni commentatori del nostro poeta, da Fausto di Longiano, dal Vellutello, dal Camillo, dal Castelvetro, dal Marsand, dal Biagioli, dal Leopardi, che le due donne rappresentate in questa canzone sono la Gloria e la Virtù: il falso Antonio da Tempo, il Beccadelli e il Carducci (1) anche la voglion riferita all'incoronazione del Petrarca in Roma, accaduta il giorno 8 aprile 1341. Nè mi persuadono le ragioni recate in contrario da Carlo Appel e dal Colagrosso (2). Ricercare il successivo perfezionamento delle forme poetiche nell'opera del Petrarca è, senz'alcun dubbio, utile e importante; ma figurarsi che al Petrarca, nel 300,

(1) Loc. cit. p. 69.

(2) Appel, *Die berlin. Handschr.* l. c. p. 62; e poi anche F. Colagrosso, *La metrica nella cronologia del Canzoniere*, in *Biblioteca delle scuole italiane*, 16 maggio 1890, p. 151

venisse in mente di riordinar le sue rime secondo gli schemi a mano a mano adottati; o ch' ei non concedesse a sè stesso l' uso d' uno schema dell' età giovine anche negli anni maturi; o che non potesse adoperare una volta tanto negli anni giovini una schema adoperato più largamente di poi nell' età matura, a me pare una pedanteria.

Accenni al fatto dell' incoronazione io trovo in que' versi:

Questa mia donna (*la Gloria*) mi menò molt' anni
Pien di vaghezza giovenile ardendo,
Sì come ora io comprendo,
Sol per aver di me più certa prova,
Mostrandomi pur l' ombra o 'l velo o' panni
Talor di sè, ma 'l viso nascondendo;
Ed io, lasso, credendo
Vederne assai, tutta l' età mia nova
Passai contento; e 'l rimembrar mi giova.
Poi ch' alquanto di lei veggi' or più inanzi,
I' dico che pur dianzi,
Qual io non l' avea vista infin allora,
Mi si scoverse.

Or quando potè affermare il Petrarca che la Gloria, vagheggiata in giovinezza, gli si scoprisse, se non ricevendo gl' inviti di Parigi e di Roma per l' incoronazione? E che significherebbe la ghirlanda di verde lauro, onde il poeta si fa coronar dalla Gloria (VII, 12-15) se non appunto quel lauro ch' egli doveva fra poco ricevere in Campidoglio? Ma osserva l' Appel che, mentre nel commiato è detto: « Canzon, chi tua ragion chiamasse oscura », lungo il corso della canzone nè tal ragione è l' incoronazione, nè l' incoronazione è oscuramente promessa: anzi a questa s' accenna apertamente nella st. VII, vv. 12-15, mentre la ragione della poesia è una sorta di paragone che la Gloria medesima fa tra sè e l' altra sorella a cui dà maggior vanto.

Se non che, per *ragione* lì bisogna intendere *senso*, *tenore*, *significazione*. E il poeta viene a dire che il senso della poesia, il quale potea per allora riuscire oscuro, sarebbe stato manifesto « in più chiara voce » per altro « messaggio ». Or che cosa poteva parer oscuro in quella canzone a' contemporanei del poeta? L' allegoria della donna che gli cinge il fronte d' un lauro, e tesse le lodi d' un' altra donna più bel-

la di lei. Se, come avverte l' Appel, l' incoronazione non è oscuramente indicata per noi, i quali sappiamo che il Petrarca ottenne veramente la laurea, che cosa dovè pensarne chi lesse quella canzone, quando della prossima incoronazione non si sapeva ancor nulla, fuorchè da qualche intimo del poeta? — Chi sarà quella donna più bella del sole? E perchè incorona il Petrarca? E chi sarà quell' altra a cui cede di valore la prima? — Ma, dopo l' incoronazione *(altro messaggio)* tutti avranno inteso la ragione, vale a dire *il senso* della poesia. E avranno detto, come l' Appel avrebbe dovuto dirsi: — Ecco: la donna « più bella assai ch 'l sole », la quale trasse il poeta ancor giovinetto alla sua schiera, mostrandogli

. . . . pur l' ombra o 'l velo o' panni
Talor di sé, ma 'l viso nascondendo,

era la Gloria. Ora s' intende perchè il poeta dicesse:

. . . . . pur dianzi
Qual io non l' avea vista infin allora
Mi si scoverse:

egli avea ricevuto l' invito dell' incoronazione, ch' era la consacrazione pubblica del suo nobile ingegno e della sua fama. Ma nel punto stesso che « remosso avea già 'l velo » dinanzi agli occhi del poeta, l' ammoniva che un' altra donna poteva farlo interamente felice, la Virtù. Insomma il poeta ha voluto protestare che la Gloria, alla quale egli moveva incontro andando a Roma per l' incoronazione, non lo trarrà nell' errore di fargli dimenticare ch' ella è un' ombra, e che la Virtù è più bella di lei. Sta bene. — Dopo ciò tutto, ognuno vede che propriamente la laurea è la chiave, la vera *ragione* della poesia; e tale ragione doveva immaginarsi naturalmente il poeta che a nessuno sarebbe riuscito d' intendere avanti che si divulgasse la voce dell' incoronazione, s' egli scrisse, com' io credo, que' versi proprio a que' giorni. Il commiato della canzone non promette, come tiene l' Appel, un' opera, la quale ne farà manifesto « in più chiara voce » il pensiero fondamentale: *I' per me sono un'ombra*; promette « altro messaggio » che

. . . . . il vero
Farà in più chiara voce manifesto;

il vero, cioè che l'incoronazione descritta nella canzone era vera, non soltanto simbolica; « in più chiara voce », con la voce sonora della fama.

E chi ha detto all'Appel che il pensiero fondamentale della canzone sia: *I' per me sono un' ombra*? Quello è un inciso di cui ricercheremo il valore; ma da tutta la canzone risulta che la Gloria è bella, grande, celeste, benchè da meno della Virtù. Lasciamo stare le prime stanze dove la lode di lei è fatta dal poeta; ma pur quando parla ella stessa, si protesta nemica di Voluttà (st. IV, v. 50), afferma d'esser nata d'un seme e d'un parto con la Virtù (st. V, v. 14-15), si dichiara immortale, come la sua maggior sorella (st. VII, v. 2). E conchiude:

Amate, belle, giovani e leggiadre
Fummo alcun tempo; ed or siam giunte a tale,
Che costei batte l'ale
Per tornar a l'antico suo ricetto;
I' per me sono un' ombra.

Salta agli occhi, che quest'ultimo inciso è detto in contrapposizione al primo verso, e non ha valore assoluto. La Gloria rimpiange che, mentre un tempo così la Virtù com'ella furono amate dagli uomini, ora sian giunte a tale, per colpa de' tempi, che la Virtù se ne torna al cielo, e la Gloria è fatta un'ombra: vale a dire che in terra, secondo il Petrarca, i virtuosi eran pochi, e i più celebrati non eran degni se non d'un'ombra, d'un'apparenza di gloria: eran mediocri.

Io non nego che il Petrarca avesse dichiarato più d'una volta la vanità della Gloria in senso assoluto: lo fece nel *Secretum*, ne' *Trionfi* ed altrove; ma costì il senso è un altro, nè tale ch'egli potesse promettere un'opera per isvilupparlo.

Finalmente, in una lettera del 1.° settembre 1340, il poeta, chiedendo consiglio a Giovanni Colonna cardinale circa l'incoronazione (*Famil.* IV, 4), ha alcune parole dove parmi intravvedere il primo germe della canzone: *Scio quidem*

in rebus humanis fere omnibus nihil solidi inesse. Magna, ni fallor, in parte curarum actuumque nostrorum umbris eludimur. *Tamen, ut est animus invenum* gloriae appetentior quam virtutis, *cur non ego* » eccetera, eccetera. Qui appare il contrasto fra la coscienza del poeta e il suo sentimento: egli sa che tutte le cose umane son ombra vana, sa che la virtù è più desiderabile della gloria; ma non gli dà cuore di rinunziare all' incoronazione.

Tale quale come nella canzone.

E ancora un' altra ragione mi muove a creder quella canzone immaginata e composta tra la fine del 1340 e i primi del 1341. Si sa che la laurea fu sempre il sogno più ardente del nostro; e un suo amico, Giacomo Colonna, sospettò persino che, sotto la finzione amorosa di Laura, messer Francesco avesse cantato solo la laurea poetica (1). Bene: e può egli credersi che quest' uomo, questo poeta, quando si trovò a ottenere quell' onoranza così lungamente desiderata, e ch' era in somma il fatto più luminoso della sua carriera poetica, può egli credersi, dico, che non volesse rammemorare a sè stesso ed agli altri, con una poesia italiana, quella data gloriosa?

XXXI son. *Quelle pietose rime.*

Una lettera del poeta, in cui si narra della voce corsa in Italia della morte di lui, mentre si trovava ne' pressi di Napoli (*Senil.* III, 7), e il *Lamento* di maestro Antonio da Ferrara, a cui questo sonetto risponde, non lascian dubbio di sorta alcuna sul tempo a cui va riportato il sonetto; ch' è la fine del 1343.

XXXII son. *Dicessette anni.*

Il verso:

> Dicessette anni à già rivolto il cielo
> Poi che 'n prima arsi

ne ferma la data al 6 aprile 1344.

(1) *Famil.* II, 9.

XXXIII son. *Amor, Fortuna.*

Ha il verso:

E di mio corso ò già passato 'l mezzo;

dev' essere dunque posteriore di qualche mese al 20 luglio 1339.

XXXIV canz. *Italia mia.*

La bella disputa circa il luogo e il tempo ne' quali fu composta questa canzone, dura da un pezzo; e tutt' i più dotti critici vi si sono affaticati con tanto ardore, che non s' intende come non sian riusciti finora a accordarsi sul risultato. Rifacciamoci un po' da capo e vediamo, lasciando da parte le argomentazioni di carattere soggettivo, di raccogliere e raffrontare tutt' i dati di fatto recati dagli illustri uomini a vantaggio della lor tèsi.

I primi commentatori del '500, il Vellutello, Fausto da Longiano, il Castelvetro, e poi giù giù altri molti, fino al Leopardi, tennero che la canzone fosse stata composta per la calata di Ludovico il Bavaro in Italia; l' anno 1328. Quest' opinione del resto, sospettata o combattuta dal Gesualdo, dal De Sade (1) e da altri, ora è lasciata da parte: di fatti, le sta contro, non che altro, la certezza che il Petrarca nel 1328 fu sempre in Provenza e non mai in Italia; dove invece egli stesso dichiara di trovarsi nella canzone:

Piacemi almen ch' e miei sospir sien quali
Spera 'l Tevero e l' Arno,
E 'l Po dove doglioso e grave or seggio.

Ripigliáti in esame gli argomenti della più parte degli antecessori, espugnata la congettura su la calata del Bavaro, il Carducci stimò non rimanere probabile, anzi consentanea al vero, se non l' opinione del De Sade: che la canz. *Italia mia* fosse stata composta dal Petrarca nel tempo della sua seconda dimora in Parma (2).

---

(1) *Op. cit.* II, p. 187.
(2) *Op. cit.* pp. 118-134.

Le ragioni del Carducci sono: la perfetta convenienza della canzone alla guerra che si combatteva intorno a Parma da parecchi signori d'Italia, gli Estensi e i Gonzaga, i Visconti e gli Scaligeri, i Pepoli e gli Ordelaffi, da una parte e dall'altra; il luogo della canzone nella distribuzione antica e originale della raccolta, dove la si trova in mezzo a due altre per Laura, *In quella parte* e *Di pensier in pensier*, composte, secondo il Carducci, a punto in quegli anni. Circa le interpretazioni sue de' luoghi difficili, diremo più avanti.

Ma, quasi al tempo stesso, un insigne maestro di scienza letteraria, il D'Ancona, non si rimase contento a tali ragioni; e in nota a un suo dotto discorso circa *Il concetto dell' unità politica* (1), dichiarò di discostarsi dall' opinione comune, secondo la quale la canzone sarebbe stata composta in tempo anteriore a quello ch' ei ravvisava più probabile, vale a dire al 1370. Il D' Ancona si ferma « soprattutto a due punti: la menzione del Po, e gli aggiunti « *doglioso* e *grave* ». E non gli sembra che il Petrarca, essendo in Parma, potesse dire di *sedere* sul Po. Dunque ei ricerca una città, fra le tante abitate dal Petrarca, posta propriamente su codesto fiume; e si ferma a Ferrara. « Ivi ei fu, tra le altre volte, ma veramente *doglioso* e *grave*, cioè doglioso per malattia e grave d' anni, nel 1370. »

Finalmante un critico che alla molta e originale dottrina congiunge straordinaria intelligenza dell' arte, Bonaventura Zumbini, s' oppose recisamente alla proposizione del D' Ancona.

Lo Zumbini, pigliando in esame la canzone, dapprima ribatte con nuovi argomenti la congettura omai smessa su la calata del Bavaro; ma poi anche sostiene che la canzone non potè essere scritta dopo il 1361. Prima di tutto, non sembra probabile al critico calabrese « che il Petrarca scrivesse all' età di sessantasei anni una delle più belle, se non la più bella addirittura, delle sue poesie »: poi anche egli osserva che, imprecando alle compagnie mercenarie

(1) Cfr. negli *Studj di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1880; nota 65.

verso il 1370, il poeta non avrebbe nominati Bavari soli e Tedeschi, ma anche Inglesi, Francesi, Normanni, Spagnuoli, tutta gente venuta in Italia dal '60 in poi. E raffrontata la canzone con alcuni passi della *Famil.* XXII, 14, scritta a' 27 febbraio 1360, e del libro *De vita solitaria*, II, IV, 4 (1), lo Zumbini conchiude che la canzone *Italia mia* non può essere stata immaginata fuor che nell' inverno del '44: nè certo in odio all' Impero, sempre ammirato e lodato, come istituzione, dal poeta: anzi per dispetto di quelle forastiere e vili masnade, che alla distruzione, e non alla difesa dell' Impero, accorrevano, come corvi affamati, dal Settentrione.

Ma lo Zumbini, nel calore della sua bella confutazione, non si ricordò d' oppugnare i due particolari argomenti del D' Ancona: (2) l' uno, dell' interpretazione data al verso:

E 'l Po dove doglioso e grave or seggio,

l' altro, dell' interpretazione agli aggettivi « doglioso e grave ».

Il D' Ancona non ammette che il poeta, con quel verso, possa intendere Parma. Sta bene: ma il valentuomo ammetterà sicuramente che vi s' intenda una riva del Po; giacchè « niuno », riferisco le argute parole di Francesco d' Ovidio (3), « fu mai così sottile da arrischiarsi fino a sospettare che il poeta scrivesse la canzone seduto in una barchetta sul Po, o addirittura accoccolato nell' acqua ». Ma che il poeta, dimorando, se non in Parma precisamente, almeno in Selvapiana, si figurasse, non importa se a torto o a ragione,

---

(1) *Studi sul Petrarca*, Firenze, Le Monnier, 1895, pp. 203 e sgg. Il Gaspary loc. cit. p. 486, sospetta, per la citazione di codesto luogo del *De Vita solitaria*, che la canzone possa essere stata composta del 1356; ma più ragioni contrastano con tale ipotesi, segnatamente quella del verso *E 'l Po dove doglioso e grave or seggio*, che non può certo essere stato scritto nè in Milano, nè in Praga; i soli luoghi ove il poeta dimorasse quell' anno.

(2) Vale a dire, non se n' era ricordato nella prima edizione de' suoi *Studi*, Napoli, 1878, alla quale io mi riferivo quando il mio scritto fu pubblicato la prima volta; se n' è ricordato di poi nella seconda edizione citata sopra: App. a pp. 357 e sgg.

(3) *Sulla Canzone « Chiare, fresche e dolci acque »*, in *Nuova Antologia*, 16 gennaio 1888, p. 248.

di star su la riva destra del Po, ce l' attesta egli medesimo in un' epistola poetica a Barbato di Sulmona; quella a punto del lib. II, che comincia *Dulcis amice, vale*:

> . , . *me dextera regis*
> *Ripa Padi, laevumque patris latus Apennini*
> *Arvaque pontifrago circum contermina Parmae,*
> *Nunc reducem expectant planaeque umbracula sylvae*;

che significa: — Me aspettan ora tornante *la destra riva del regal Po*, e il lato sinistro del patrio Apennino, e i campi contigui al pontifrago Parma e l' ombre di Selvapiana. — Dunque a Selvapiana il poeta era persuaso di trovarsi in riva al Po, di sedere sul Po; e a me non par punto strano che propriamente in Selvapiana, dove pure aveva ripresa l' intermessa sua *Africa*, ei componesse anche la maravigliosa canzone.

Circa il « doglioso e grave » che il D' Ancona traduce: *doglioso* per malattia e *grave* d' anni, io non so perchè s'abbia a tener giusta la sua interpretazione più tosto che quella d' altri critici egregi, i quali intendono: *aggravato* dalla *doglia* d' un feroce assedio e d' una guerra fratricida. « Come, soggiunge il D' Ovidio, se l' esser vecchio di sessantasei anni ed ammalato, fosse una buona condizione per far quel capolavoro di poesia! » (1).

Ma c' è una prova che taglia, come suol dirsi, la testa al toro; e può recar meraviglia soltanto che, pur dopo fatta codesta considerazione, si seguitasse ancora a disputare se la canzone va riportata al 1370. È certo che il poeta si diede a trascriver da sè de' versi suoi quando la parte del codice suo trascritta di mano altrui era composta da un pezzo. Or bene: la trascrizione del Petrarca comininciò verso il 1368: di fatti la canz. *Ben mi credea*, ch' è il decimosettimo componimento di mano del poeta nella prima parte della raccolta, fu trascritta *in ord. membranis*, vale a dire nel V. L. 3195, il 23 ottobre 1368, come si rileva dalla postilla a f. 15*r* del V. L. 3196. E se il 23 ottobre 1368 fu trascritta codesta canzone, come potè esser composta nel 1370, due

(1) *Sulla Canzone*, loc. cit. pag. 247.

anni dopo, la canzone all' Italia, anteriore a quella d' un'ottantina di componimenti sul codice definitivo e ricopiata di man del menante?

Restan dunque, a mio credere, incrollabili la data del De Sade, le chiose del Carducci e i ragionamenti dello Zumbini su la canzone, e segnatamente su quel luogo:

Non far idolo un nome
Vano, senza soggetto,

che dal D' Ancona vien riferito all' Impero, e dal Carducci e dallo Zumbini alla fama infondata di valore delle masnade barbariche, secondo l' interpretazione di Luigi de' Marsili, contemporaneo e amico del poeta (1).

Io qui non ripeterò i dotti raffronti e gli acuti argomenti recati dallo Zumbini per sostenere che il Petrarca non ebbe nè potè mai aver l' animo a incitare gl' Italiani contro l' istituzione del sacro romano impero: al più, dopo le delusioni lasciategli da Carlo IV, ei potè querelarsi dell' Imperatore che, a parer suo, non faceva a bastanza per la gloria e la dignità dello Stato; a quel modo che un amante, maltrattato dalla sua bella, gliene dice di tutt' i colori, ma senza nessuna voglia di romperla davvero con lei.

Che abbia poi che vedere l' Impero co' versi della canzone, su' quali s' è tanto arzigogolato, io non so intendere. La canzone è scritta principalmente per incitare i signori italiani a liberarsi da' mercenari stranieri, i quali, senza servir quelli, mettevano a soqquadro ogni cosa; e, in fine, come necessaria conseguenza d' un tale disarmo generale, è consigliata e commendata la pace. Basta leggere senza preconcetti l' intera canzone, per certificarsi che il richiamo dell' Impero a quel punto riesce inaspettato e irragionevole, qualcosa che non lega, un fuor d' opera, un appiccicaticcio, una zeppa. Il poeta, dopo aver lamentato le piaghe arrecate all' Italia dalla guerra crudele di quegli anni, e aver pregato Dio di provvedere alle sorti del bel paese (st. I) si volge a' signori e chiede loro:

---

(1) *Commento di una canzone di F. P., per* Luigi de Marsili pubblicato da C. Gargiolli, Bologna, Romagnoli, 1863, p. 34.

Che fan qui tante pellegrine spade?

e gli ammonisce di non cercare amore e fede in gente prezzolata, e ricorda loro, secondo la Bibbia, che più sono i servi, più sono i nemici (st. II). Poi, come codesti servi: vale a dire codesti mercenari, nel 1344-45, quando ferveva l'assedio intorno a Parma, eran la più parte tedeschi, il poeta considera amaramente che tali rabbiosi bevitori e saccheggiatori si sceglievan proprio dal seme di quel « popol senza legge » vinto da Mario (st. III) e debellato da Cesare, e torna a maravigliarsi che i signori d'Italia possan « Cercar gente, e gradire Che sparga 'l sangue e venda l'alma a prezzo » (st. IV). Fin qui dunque, dell'Impero, nulla. Fin qui il poeta ha tentato d'indurre i signori a far a meno de' mercenari, con ragioni di sentimento: la patria afflitta, l'amor de' vicini, l'obbrobrio di chiamare in propria difesa, a prezzo, i nepoti de' vinti.

Nella stanza seguente egli passa a un altro ordine d'argomentazioni; passa dalle ragioni di sentimento a quelle d'interesse. — Non v'accorgete ancora, dopo tante esperienze, che questi Bavari, questi Tedeschi, questi mercenari v'ingannano; perchè nè anche combattono, ma, come dice il Marsili, « l'uno s'arrende all'altro « per niente senza colpo aspettare »? (1) Figurarsi se loro voglion veder finita la cuccagna! Voi altri sì che ve la pigliate calda, e vi macellate da maledetto senno, sferzati dall'ira, giacchè combattete per la vostra stessa causa. Pensateci un poco; e vi convincerete come non può amarvi sinceramente una moltitudine prezzolata. Dunque, levatevi di torno codesta marmaglia, *non vi lasciate più illudere dal fantasma dell' Impero.....* — L'Impero? E che c'entra l'Impero? — deve qui domandarsi il lettore. O se non s'è parlato mai d'altro che

---

(1) Che alzando il dito colla Morte scherza.

Quante chiose non si son fatte su questo verso! E pure, per intenderlo dirittamente, bastava (nè alcuno, ch'io sappia, l'ha fatto finora) ravvicinarlo a quel passo presso che eguale della canz. *Solea da la fontana*:

Or, lasso, *alzo la mano*, e l'arme rendo.

di mercenari, di gente stipendiata? Eran forse mandati dall' Imperatore, costoro? —

Oh no davvero! Dice lo Zumbini: « gli si è attribuito che nei mercenari egli » il Petrarca « maledicesse quasi i satelliti dell' impero, quando in essi malediceva i distruttori dell' impero! » (1). E dice bene.

La stravaganza di quell' interpretazione salta agli occhi. Invece, come facile, come naturale e coerente diventa quel luogo, secondo l' interpretazione del Marsili! — Levatevi di torno codesta marmaglia; non v' esaltate nella fama senza fondamento del suo coraggio: è colpa nostra soltanto se la gente di là su, di Germania, ha voce d' esser più accorta o più valorosa di noi. — E va innanzi così fino alla fine, senza che l' Impero torni più sul tappeto, nè pure per le glosse de' critici.

Dopo ciò tutto, io non so veramente su che cosa ancora s' appoggi l' opinione dell' illustre professore di Pisa. La canzone *Italia mia* non potè esser veramente immaginata e composta fuor che in Selvapiana, nell' inverno del 1344-45.

Se non che qui viene in taglio un grave argomento contro la succession cronologica. S' è visto che il son. *Dicessette anni* fu scritto dell' aprile 1344; e d' allora fino alla composizione di questa canzone il Petrarca non si mosse di Parma, come si può rilevare dalla cronologia comparata del Fracassetti, preposta alla traduzione delle *Lettere famigliari* e dalle note in calce alle lettere, le quali a quegli anni si riferiscono. Or bene: fra il sonetto e la canzone all' Italia intercedono, nell' ordinamento dato dal poeta alle *Poesie volgari*, le due canzoni sorelle *Se 'l pensier che mi strugge* e *Chiare, fresche e dolci acque*, composte evidentemente o in Valchiusa o ne' luoghi abitati da Laura. Nella prima in fatti si trovan di questi versi:

Odil tu, verde riva;
E presta a' miei sospir sì largo volo,
Che sempre si ridica
Come tu m' eri amica.

---

(1) *Op. cit.* Firenze, pp. 225-226.

Ben sai che sì bel piede
Non toccò terra unquanco,
Come quel, di che già segnata fosti ...

con quel che segue. E l' altra comincia con la strofe famosa :

Chiare, fresche e dolci acque
Ove le belle membra
Pose colei che sola a me par donna;
Gentil ramo, ove piacque
(Con sospir mi rimembra)
A lei di fare al bel fianco colonna;
Erba e fior che la gonna
Leggiadra ricoverse
Con l' angelico seno;
Aere sacro sereno,
Ove Amor co' begli occhi il cor m' aperse:
Date udienza insieme
A le dolenti mie parele estreme.

E più sotto, dopo aver richiamato la leggiadra visione di Laura bionda, sedente in una gloria di fiori :

Da indi in qua mi piace
Questa erba sì, ch' altrove non ò pace.

Quest' erba non può esser di certo l' erba di Selvapiana; e d' altra parte tutti i commentatori s' accordano a riportare la composizione di codesti due componimenti in Provenza, su le rive di Sorga o, alla peggio, del Rodano. Dunque è indubitabile che, collocate tra il sonetto *Dicessette anni* e la canzone all' Italia, le sono, cronologicamente, spostate.

XXXV son. *Fiamma del ciel.* **XXXVI** son. *L' avara Babilonia.*
XXXVII son. *Fontana di dolore.*

A' tre sonetti contro la corte d' Avignone, il Carducci assegnò la data un po' elastica 1342-52 (1): concedendo, per tal modo, che nella prima parte delle rime, secondo le stampe antiche, possan trovarsene scritte pur dopo il 1348, l' anno della morte di Laura. Io spero di non parer troppo

(1) Loc. cit. p. 159.

ardito, se cerco di determinare più strettamente gli anni quando i famosi sonetti furon composti.

La rispondenza non solo di tòno e di rappresentazione, ma anche d' immagini, di colori e di frasi, tra que' sonetti e le lettere *Sine titulo* è tale e tanta, che fu notata da più chiosatori; benchè nessuno si curò di ricercare fino a che segno precisamente il Petrarca adoperasse nelle rime il materiale di quelle sue lettere. E al Carducci medesimo parve che i sonetti dovessero essere contemporanei alle *Sine titulo*; e di queste ristampò brani, quasi a illustrar quelli. Ma quando furon veramente composte le *Sine titulo?*

Nella dichiarazione preposta dal poeta medesimo a codesta sua opera generosa e violenta, è detto: *Ea me pridem cogitatio induxit ut bucolicum carmen, poematis genus ambigui scriberem, quod paucis intellectum, plures forsitan delectaret.* Dunque, allor quando il poeta s' accinse a scrivere le *Sine titulo*, l' *Ecloghe* eran già state cominciate e condotte a buon punto. Ma le prime ecloghe, quelle che al fratello Gherardo, al cardinal Colonna e a Cola di Rienzo si riferiscono essendo del 1347, come si rileva da più luoghi delle lettere (1), le *Sine titulo* non posson essere, in genere, anteriori a quell' anno.

In fatti, soltanto la prima, *Quid agis bone vir*, è forse del 1342; perchè indirizzata a Filippo di Cabassoles, vescovo di Cavaillon, secondo il De Sade (2) e il Fracassetti (3), par che ragioni di un' infermità di papa Benedetto XII. Ma in questa lettera, si badi, non è parola nè di Babilonia, nè della sfrenata corruzione de' costumi, nè di carcere, nè d'inferno, nè d' altrettali diavolerie: solo quell' accenno al papa *vino madidus*, potè consigliare il Petrarca di collocarla fra le altre terribili sorelle.

Con la seconda e terza epistola, entrambe indirizzate a Cola di Rienzo, ancora tribuno e *principe romano*, come al Petrarca piacque di nominarlo, siamo già al 1347; con la

---

(1) *Famil.* X, 4; VII, 5, trad. Fracassetti, nota; *Var.* 42.

(2) Loc. cit. II, nota XV.

(3) *Famil.* trad. Fracassetti (*Cronologia comparata*), vol. I. p. 171

quarta, *Apud te quidem*, scritta al popolo di Roma per indurlo a avocare a sè, come n'aveva diritto, la causa del tribuno tenuto prigione in Avignone, siamo al 1352: Cola, di fatti, non potè esser consegnato dal re di Boemia al papa, se non verso la fine del 1351 (1).

Ma specificatamente di Babilonia non si parla nè pure qui: se ne comincia a trattare nella lettera seguente *Geminus mihi*; la quale, con altre che le tengon dietro fino alla decimaterza *Ut vides eunt res*, fu scritta senza alcun dubbio durante l'estrema dimora del poeta in Provenza, tra il 1351 e il 1353.

In fatti le lettere *Sine titulo*, come s'è potuto veder finora e come si vedrà meglio appresso, e come del resto il Petrarca usò quasi sempre nelle lettere, sono ordinate cronologicamente; e nella quinta il poeta dichiara d'esser tornato da poco in Avignone: *Geminus mihi Parnassus, alter in Italia est, alter in Galliis, qualis exulantium late Pyeridum duplex domus: in Ausonio Helicone felicior fui*

dum fata deusque sinebant,

ut apud Maronem illa miserabilis amans ait..... nunc me Gallicus orbis tenet, et occidentalis Babylon, qua nihil informius sol videt. Ma perchè la lettera quarta è, come s'è detto, del 1352, codesta quinta non può essere anteriore a quell'anno. (2)

Un altro argomento, forse più immediato e calzante, è questo. In una lettera la cui data è certa (*Famil.* XIII, 5), il poeta si scolpava, con Francesco de' SS. Apostoli, del suo ritorno in Avignone, adducendo che v'era stato tratto dall'insistenza e dall'amore degli amici suoi. *Vocatus ad curiam veni curiam hanc quae de Roma nihil praeter nomen retinet; et veni omnium quae erga me agerentur ignarus, nunquam, si quid mihi creditur, venturus sciens. Et quid, inquies, igitur te trahebat? Profecto nil aliud quam charitas amicorum.*

(1) Cfr. Fracassetti, in *Famil.* XIII, 6, nota.

(2) Il Fracassetti, pone la data del 1.° di aprile 1352 alla *Famil.* XII, 8, la quale nel codice delle lettere creduto autografo della Marciana di Firenze, è un frammento di codesta *Sine titulo* che comincia *Geminus mihi Parnassus.*

E questa lettera, secondo che provò il Fracassetti, è del 9 agosto 1352. Bene; ma anche nell'ottava delle *Sine titulo* la stessa scusa, quasi con le parole medesime, è offerta a un amico lontano che aveva cercato di distoglierlo dal quel viaggio: *Haec et his similia te suadente, quid responderem aliud non erat, nisi charitate victum amicorum, notas ad miserias reverti. Dicebam haec nec mentiebar, nec dum me charitatis illius poenitet, sed an libertatem meam amicorum commodis habuisse poeniteat incertus sum.* Anche da questa lettera si rileva come al poeta fosse stato offerto un ufficio nella curia. *Quae te*, par che lo rimbrottasse l'amico, *tui immemorem trahit ambitio? nescis quid petis? quid relinquis? an sciens ad indignum te laborem vadis?..... si bene mihi notus es, poenitebit te professionis tuae, curiae laqueos expertus toties, non ignoras in quos ubi semel incideres, absolvi non poteris cum voles.* E appunto dalla *Famil.* XIII, 5, citata di sopra, si rileva che l'ufficio ricusato nel 1352 dal poeta, era quello di segretario o protonotaro apostolico, già offertogli anche cinque anni prima nel 1347 (1).

Del rimanente, anche una prova indiretta che codeste lettere s'hanno da riportar tutte a dopo il 1351, è nel silenzio serbato dal poeta, che pur vuole giustificarsi, circa madonna Laura. Chi avrebbe avuto cuore di accusarlo, se la dolce nemica fosse stata ancor viva, di quel ritorno a' luoghi abitati da lei? E se pure qualcuno l'avesse fatto, quale difesa più gentile e più cavalleresca poteva trovare il poeta contro i rinfacci degli amici troppo severi? Il Petrarca, chi lo conosce, non era uomo da dimenticar di codesti argomenti: dunque Laura doveva esser già morta. E dopo la morte di Laura, il poeta non tornò in Provenza se non appunto in quegli anni quando codeste lettere furon composte, dal giugno 1351 al maggio 1353.

Per chi e quando precisamente siano state scritte la decimaquarta (*Diu distuli expectans*), la decimaquinta (*O quam consona*), e la decimasesta (*O si nosses*) delle *Sine titulo*, non è agevole dimostrare; nè qui forse è il luogo da riferire certe nostre argomentazioni su tale materia: sappiamo a o-

(1) Cfr. Fracassetti, *Famil.* trad. XIII, 6, nota.

gni modo di certa scienza che la decimasettima (*Quocumque te converteris*), e la decimottava (*Et quid adhuc haeres*), dirette a Francesco Nelli de' SS. Apostoli di Firenze, ch' era andato in Avignone a sollecitar la spedizione di certe bolle per l' abbazia di S. Salvi, furono scritte l' una l' 8 settembre del 1357, e l' altra il sabato di Pasqua del 1358; come s'impara dal codice 8631 della Biblioteca Nazionale di Parigi (1). E forse al ritorno del Nelli si collega la penultima lettera (*Evasisti, erupisti*). L' ultima (*Magnam tuis*), dove d' Avignone non è più quasi motto, poco o nulla rileva per la nostra questione. (2)

Si può dunque tener per fermo che le lettere *Sine titulo*, le quali alla corte d' Avignone specialmente si riferiscono, (la prima si riferisce alla malattia d' un papa; il gruppo delle tre susseguenti a Cola di Rienzo, e l' ultima a studi di filosofia), van tutte dal 1352 al 1358. E ora ci sia permesso di rilevare attentamente le rispondenze fra le *Sine titulo* e i sonetti contro Avignone.

Le rispondenze generali di tono e di rappresentazione non sono ignote, credo, ad alcuno: più largamente e più abilmente degli altri, l' han poste in evidenza il De Sade, il Biagioli, il Carducci e il Bartoli: io farò un lavoro più pedantesco, ma forse più utile alla mia dimostrazione; perchè, se si può ancora ammettere che certi giudizi d' uno scrittore rimangano press' a poco immutati in tutte l' opere sue durante dieci o più anni, non è credibile che quello scrittore, specialmente se fornito d' ingegno straordinario come il Petrarca, stia a ripeter le stesse cose quasi con le stesse parole, fuor che in componimenti fatti sotto un ugual soffio d' ispirazione, durante un solo stato d' animo e, per farla breve, in un medesimo periodo di tempo. Perchè la prova riesca più evidente, faccio la comparazione su due colonne: noto nell' una pensieri, immagini o frasi de' sonetti; nell' altra i loro corrispondenti delle lettere *Sine titulo* (3).

(1) Cfr. Fracassetti, *Famil.* trad. XII, 5, nota.

(2) Un saggio non ispregevole, ma tutt'altro che compiuto, su l'argomento, è quello di G. Brizzolara, *Le « Sine titulo » del P.* negli *Studi storici* del Crivellucci, 1895, pp. 1 sgg. 447 sgg.

(3) Ed. di Samuele Crispino, 1601. Cito da quest' edizione; ma i passi più scorretti emendo col soccorso dell' edizione di Basilea, 1496.

Malvagia, che dal fiume e da le ghiande, Per l' altrui impoverir se' ricca e grande . . . . . . Già non fostu nudrita in piume al rezzo, Ma nuda al vento e scalza fra gli stecchi. (Son. *Fiamma dal ciel*).	*ubi piscatorum inops quondam regnat haereditas, mirum in modum oblita principiis. Stupor est . . . hos cernere auro onustos, et purpura, superbos principum ac gentium spoliis.* (S. T. Geminus mihi).
Nido di tradimenti, in cui si cova Quanto mal per lo mondo oggi si spande. (*Id. id.*).	*quicquid usquam terrarum abominabile, quicquid fornicatorium ex te prodit.* (S. T. Et quid adhuc).
Di vin serva, di letti e di vivande, In cui lussuria fa l' ultima prova. (*Id. id.*).	.... *gloria.... in commessationibus et ebrietatibus, et quae has sequuntur in cubilibus, impudicitiis....*
Per le camere tue fanciulle e vecchi Vanno trescando, e Belzebub in mezzo, Co' mantici e col foco e co' li specchi. (*Id. id.*).	*Spectat haec Satan ridens, atque in pari tripudio delectatus interque decrepitos ac puellas arbiter sedens, stupet plus illos agere quam se hortari, ac ne quis rebus torpor obrepat, ipse interim et seniles lumbos stimulis incitat.* (S. T. Et quid adhuc).
Or vivi sì, ch' a Dio ne venga il lezzo. (*Id. id.*).	*quoniam pervenerunt peccata eius usque ad caelum.* (S. T. Et quid adhuc).
L' avara Babilonia à colmo il sacco D' ira di Dio, e di vizii empii e rei, Tanto che scoppia.... (Son. *L' avara Babilonia*).	*Ex omnibus quidem fornicationibus tuis.... et ex omnibus abominationibus quid expectes, nisi quod Joannes idem ait: Cecidit, cecidit Babilon.... mali illius avaritiam matrem....* (S. T. Et quid adhuc).
Ma pur novo soldan veggio per lei, Lo qual farà, non già quand' io vorrei, Sol una sede; e quella fia in Baldacco.... Anime belle e di virtute amiche Terranno il mondo; e poi vedrem lui farsi Aureo tutto e pien de l' opre antiche. (*Id. id.*).	*Ad te mihi nunc sermo est, invictissime Regum nostri temporis, quem non nomino.... Haud immerito tantis te victoriis ornatum credere fas est, qui praeter principalis tuae causae iustitiam, vulpes illas veternosas, foedis et non suis e caveis, Christi quae* (leggi: *Christique*) *sponsam coeno ac vinculis eruere potens es. Et facies spero: iure tibi perpetuam felicitatem, et votivum coepti exitum quisque fidelium optaverit. Pastorem illum.... in antiquum penetrale restitues.* (S. T. Eversisti, erupisti).

Gl' idoli suoi saranno in terra sparsi . . . . . . E suoi torrier di for, come dentro, arsi. *(Id. id.).*	*ideo in una die, venient plagae eius mors, et luctus et fames, et igni comburetur.* (S. T. Et quid adhuc).
E le torri superbe al ciel nemiche. *(Id. id.).*	*ac superbis turribus caelum petens.* (S. T. Subscriptiones).
Fontana di dolore, albergo d' ira. (Son. *Fontana di dolore*).	*Babylonem et ritiorum simul omnium, et laboris ac totius miseriae moestum domum.* (S. T. Diu distuli).
Scola d' errori.... *(Id. id.).*	*scelerum schola.* (S. T. O quam consona).
Già Roma, or Babilonia falsa e ria. *(Id. id.).*	*Romam, quasi alteram Babylonem.* (S. T. Subscriptiones).
Per cui tanto si piange e si sospira.... *(Id. id.).*	*ante aeternitatis tuae solium cum lacrymis affusi querimur unde et ut querulos inoffensus audias, supplicantesque tuos exaudias, oramus.* E cfr. il resto della lettera. (S. T. Vae populo tuo).
..... O pregion dira.... *(Id. id.).*	*hic carcer horrendus.* (S. T. Subscriptiones).
Ove 'l ben more, e 'l mal si nutre e cria. *(Id. id.).*	*videam bonos mergi, malos erigi.* (S. T. Evasisti).
Di vivi inferno.... *(Id. id.).*	*viventium infernus.* (S. T. Si quicquid animus).
.... un gran miracol fia Se Cristo teco alfine non s' adira.	*et nisi se Christus iterum vindicet, actum est.* (S. T. Si per occupationes).
Putta sfacciata. *(Id. id.).*	*infamis meretrix.* (S. T. Et quid adhuc).
e dove ài posto spene ? Negli adulteri tuoi, ne le mal nate Ricchezze tante ?	*.... si huic obscenae ac marcidae quieti, et his male collectis et male fundendis diritiis.* (S. T. Unde nunc).

Fondata in casta ed humil povertate,
Contr' a' tuoi fondatori alzi le corna.
. . . . . .
Or Costantin non torna;
Ma tolga il mondo tristo che 'l sostene.
(Id. id.).

O inconsulte Princeps (intendi Costantino) *ac prodige, nesciebas quantis laboribus constaret imperium, quod tam facile dispergebas? Solent studia* (leggi: *stulti*) *adolescentes a patribus quaesita prodigere, nempe ignari, unde vel qualiter parta sint; siquidem indigentiae ac laborum recordatio, magnum prodigalitati ac lasciviae frenum ponit. At tu, senex, quid agebas, ubi eras? Si videri munificum delectabat, de proprio largireris: tuam donasses: Imperij haereditatem, quam curator acceperas successoribus integram reliquisses. Nescio quidem, an potueris, sed fecisti ut ad has tunc humiles, nunc superbas manus, heu longe aliis manibus fundati status administratio perveniret.... Sed an haec audias ignoro, et certe si audias frustra sit: fecisti enim, quod neque si redeas mutare possis: instaurator fundatori, quam eversori similior sit oportet* (1).
(S. S. Quocumque te).

Come ognun vede, i sonetti contro Avignone si posson quasi ricostruir per intero con pensieri e locuzioni delle lettere *Sine titulo:* chi vorrà dubitare che la composizione degli uni e dell' altre non cada negli anni medesimi? Dunque, se le *Sine titulo* s' hanno da riportare tra il '52 e il '57, i sonetti immaginati in un eguale stato d' animo non posson essere anteriori a quegli anni.

Nè basta. Anche nell' altre lettere del Petrarca, nelle Familiari, nelle Senili, non è traccia, se ho letto bene, di quella sua profonda avversione contro Babilonia, prima del giugno 1351: a quando a quando, ma raramente, vien ricordata a

(1) Cfr. *Aeclog.* VI, *Pastorum Palhos:*

Aeternum gemat ille miser pastoribus aulae
Qui primus mala dona dedit etc.

denti stretti, ma senz' ira, la Curia (1). Invece nel 1352 l' avversione cresce fino a quell' odio indomabile, onde nac-

(1) Cfr. *Famil.* VI, 9, a Filippo vescovo di Cavaillon, del 4 gennaio 1347 da Valchiusa; *Famil.* VII, 11, a Fra Giovanni dell' Incisa, del 10 aprile 1348 da Parma: e *Var.* 42, a Cola di Rienzo, del 1347, da Valchiusa. Solo una lettera par contrastare alla nostra affermazione, la *Var.* XLIX a Barbato, la quale, benchè non contenga nel testo alcuna violenza contro Avignone, è data *in inferno viventium, XVIII Januarii.* L' *inferno de' vivi* è, s' intende, Avignone. Il Fracassetti assegna a codesta lettera, non senza qualche dubitazione, la data de' 18 gennaio 1347.

Ma questa data è tutt' altro che certa. In quella lettera il poeta raccomanda a Barbato, che dimorava in Napoli, il suo amico Lelio, e, per volontà di quest' ultimo, gl' invia un' ecloga della Bucolica che *nuper* aveva composta nella sua solitudine di Valchiusa. Gli argomenti su i quali il Fracassetti s'appoggia proponendo la data del 1347, sono i seguenti: « .... nel 1352 e 53 Lelio era in Roma già da tempo non breve, per guisa che nel gennaio del 53 il Petrarca si lagnava del suo lungo silenzio, e della mancanza di ogni sua risposta a diverse lettere ch' egli aveagli scritto. Se dunque Lelio partiva di Avignone con questa lettera conducendosi a Napoli, essa non è certamente del 1352 o dell' anno seguente. Arroge che se nel 1353 Lelio avesse avuto bisogno di una efficace raccomandazione per affari che avesse in Napoli, il Petrarca non a Barbato lo avrebbe raccomandato, ma al Gran Siniscalco Acciaiuoli, o per lo meno avrebbe pregato Barbato a farlo entrare nelle grazie di quello. Un altro argomento traggo da quel ch' ei dice delle sue Egloghe, che cioè le aveva *allora allora* (*nuper*) *composte nel solitario ritiro della sua Valchiusa.* E ben sappiamo che quasi interi que' due anni 1346 e 47 li passò studiando indefesso nella tranquilla sua solitudine. Nè ci manca la prova che allora appunto attendesse a compor la Bucolica, poichè ce ne fa fede egli stesso nella lett. 3 del libro X, che è del settembre 1348, e nella quale dice di essersi posto a scriver l' Egloghe *nella state di avant' anno* che risponde appunto al 1346 » (nota alla *Var.* XLIX).

Ma bisogna dire che il Fracassetti medesimo non fosse in cuor suo soddisfatto di codeste ragioni; tanto vero che nella nota alla *Famil.* XII, 9, egli afferma: « .... e solo come cosa di fatto notiamo che in quest' ultima sua dimora dal giugno del 1351 al maggio del 1353 egli cominciò a dire il maggior male di Avignone e della sua Curia ». E poco dopo: « Certo è che solo dopo il 1348 egli cominciò a parlare con tanto vituperio di Avignone e della Curia, e che le più mordaci e invereconde sue censure sono tutte posteriori al ritorno ch' ei fece in quella città dopo la morte di Laura ».

Infatti si dura fatica a credere che la lettera data *in inferno viventium XVIII Januarii* sia del 18 gennaio 1347.

quero certo le famose invettive. La prima lettera dove s' adopera il nome di Babilonia per designare Avignone è, credo, la *Famil.* XI, 6, al Boccaccio, del 12 giugno 1351 (1):

Il 4 gennaio 1347 il poeta lasciò Valchiusa, e si recò in Avignone a desinare dal suo amico Filippo vescovo di Cavaillon (*Famil.* VI, 9). Il 26 aprile, da Valchiusa, scrisse a Lelio, il quale si trovava in Avignone al servizio del cardinal Colonna, chiedendo la grazia d' un pover uomo (*Famil.* III, 21). E un' altra lettera, diretta anche a Lelio, senza data, ma immediatamente avanti quest' ultima, reca lamenti sul silenzio dell' amico, e queste parole: « .... Poco m' importa che tu in un modo o in un altro risponda: sol che a parlare cominci, ho vinto. Se ti dan briga le faccende vecchie, te ne aggiungerò delle nuove: se per poltroneria perdesti la penna, a furia d' insistere te la rimetterò fra le dita.... Questo tieni adunque per fermo: fino a tanto che tu meco non ti rimetta in regolare corrispondenza di lettere, come era per lo passato e *come ben ci consente la vicinanza de' luoghi*, per la quale a nessun di noi due il trovar messi è difficile, e quasi a mano possiamo ricambiarcele, o fino a tanto che di cotesto tuo cambiamento giuste ragioni non mi addurrai, io teco mai non cesserò dai rimbrotti e dalle querele ».

Or come avrebbe potuto il Petrarca rinfacciare al suo amico tale trascuratezza, s' egli, partito per Napoli dopo il 18 gennaio a disbrigarvi faccende di molta importanza, e tornato in Avignone avanti il 26 aprile, avea passato i tre mesi, si può dire, viaggiando, e non vicino, ma lontano al poeta? Più probabile parmi che quella tal lettera sia del 18 gennaio 1352. È vero che, dopo la morte del Colonna, Lelio era tornato a Roma; ma nulla vieta di credere che si trovasse in Avignone nel gennaio del 1352; giacchè a Roma lo ritroviamo soltanto il 24 aprile di quell' anno (*Famil.* XV, 8 e n.). Del rimanente non era già necessario che il Petrarca consegnasse in mano di Lelio la commendatizia per Barbato: poté spedirgliela a Roma, come gli spedì l'altra per l' imperator Carlo IV (*Famil.* XIX, 4). Se non lo raccomandò al Gran Siniscalco Acciaiuoli, gli è che il poeta non era allora con questo in alcuna dimestichezza, e forse credeva che Barbato, l' Arcivescovo di Trani e il Barili, a' quali lo raccomandava, bastavano. Circa le ecloghe, sappiamo oramai che non tutt' e dodici furon compiute nel 1346; ma alcune dopo il '47, come l'ottava, dove s'allude alla separazione dal cardinal Colonna; dopo il '48, come l'undecima, ov'è compianta la morte di Laura, e persino dopo il '56, come la duodecima, dove s' accenna alla battaglia di Poitiers.

(1) L' uso di contrapporre Babilonia a Gerusalemme, la città infernale alla celeste, durava da un pezzo; ma il nome di Babilonia applicato singolarmente ad Avignone dovette essere una trovata recente, se il Petrarca in una delle *S. T.* (*Subscriptiones*), certo posteriore al '51, sente ancora il bisogno di dichiararne il senso occulto a un amico.

poi si succedono a mano a mano la *Famil.* XI, 9, dal Monginevra. del 20 giugno 1351; la *Famil.* XII, 4, del 13 gennaio 1352; la *Famil.* XII, 9, del 1° aprile 1352; la *Famil.* XII, 11, del 1° giugno 1352: la *Famil.* XIII, 6, del 10 agosto 1352: la *Famil.* XIII, 8, anche del 1352; la *Famil*, XVI, 10, del 28 aprile 1353. In quasi tutte queste ultime lettere egli sottoscrive le sue lettere « dalle rive di Babilonia ». E poi continua nella *Senil.* VI, 6, del 1359 (secondo il Fracassetti) e nella *Senil.* X, 2, del 1368, dove a Guido Settimo racconta il poeta la propria vita. E anche di quegli anni, fra il '51 e il '52 son certo l'ecloga VI e la VII, e l'epistola poetica *Miraris quae causa* a Francesco de' SS. Apostoli. Che l'ecloghe non sian posteriori al '52 si rileva dalle stesse allusioni dei componimenti: i cardinali assaliti e sferzati nell'egloga VI furono eletti del 1351, quando non n'eran rimasti se non quattordici, e Clemente VII, designato col nome di Mitio, moriva appunto sul cadere dell'anno seguente; che l'epistola pure sia del '52 è attestato da una lettera del Petrarca medesimo (1).

Prima del 1352, dunque, nessuna violenza contro la corte d'Avignone si ritrova negli scritti del poeta; e solo del '51 s'ha traccia di maligne allusioni. E pure l'11 settembre 1347 ei scriveva da Avignone a Marco Barbato la *Famil.* VII, 1, senza dir nè anco una parola circa i cattivi costumi della Curia; e il 18 maggio dell'anno seguente, nella *Famil.* VIII, 3, tesseva le lodi di Valchiusa e della Provenza al suo amico Olimpio, senza pure far cenno di Babilonia; anzi dichiarava di volervi passare il resto degli anni, perchè la memoria dell'amor suo gli faceva parere più bella del Ticino, non soltanto la Sorga, ma persin la Durenza. Nulla di tutto ciò nelle lettere dal '52 al '57: Avignone è un covo di ladri, una sentina di delitti, un inferno di vivi, il cui puzzo pestilenziale ammorba le fresche aure di Valchiusa; e il poeta non vede l'ora di ripartirne per non vi rimetter più piede. E così fece.

Soltanto un particolare contrasta appena con quella parte della nostra dimostrazione, onde l'ira contro la curia si

(1) *Famil.*, XII, 5, in trad. Fracassetti, nota.

vorrebbe cominciata a mezzo il '51, cresciuta e divenuta feroce del '52 e non ancor quietata del tutto nel '57.

Due componimenti della prima parte delle *Poesie volgari*, il sonetto *De l'empia Babilonia* e il sonetto *Se 'l sasso ond'è* contengono allusioni ingiuriose alla corte d'Avignone; e tutt'i commentatori li riferiscono a Laura viva: dunque ad anni anteriori al 1348, anzi al 1347, perchè, come sappiamo, a mezzo quest' anno il poeta ripartì per l' Italia. Così che, fra tante opere latine e volgari del nostro autore, soli que' due sonetti ci attesterebbero che l' odio del poeta per Babilonia cominciò prima del '51, e per l' appunto nel '47.

Il primo di codesti sonetti suona così:

De l' empia Babilonia, ond' è fuggita
Ogni vergogna, ond' ogni bene è fori,
Albergo di dolor, madre d' errori,
Son fuggito io per allungar la vita.

Qui mi sto solo, e, come Amor m' invita,
Or rime e versi, or colgo erbette e fiori,
Seco parlando, ed a' tempi migliori
Sempre pensando; e questo sol m' aita.

Nè del vulgo mi cal, nè di fortuna,
Nè di me molto, nè di cosa vile,
Nè dentro sento, nè di fuor gran caldo.

Sol due persone cheggio: e vorrei l' una
Col cor ver me pacificato umile,
L'altro (1) col piè, sì come mai fu, saldo.

Onde si deduce, che qui il poeta canti di Laura viva? Certo egli è ancora innamorato; ma perchè non piuttosto di Laura morta, della memoria di Laura, segnatamente chi voglia intender senza sofisticherie quella frase: *ed a' tempi migliori Sempre pensando?* Quali tempi migliori per l' amor suo potè mai vantare il poeta, mentre Laura fu viva? Se in vece Laura era morta, i tempi migliori s' intendono subito: quelli appunto in cui Laura viveva.

(1) Il V. L. 3195, dove questo sonetto non è di mano del poeta, ha *l' altro*, ma il cod. Hamiltoniano 499, citato dall'Appel (*Handschriften*, p. 78), reca *l' altra* in corrispondenza de *l' una*; con perfetto riferimento grammaticale a *due persone*.

Le due persone chieste dal poeta avrebbero a essere, secondo i commentatori, Laura e il cardinal Colonna. Non mi par necessario. È una singolare fissazione quella d'immaginarsi che il Petrarca nelle *Poesie volgari* non parli se non di Laura e del Colonna. O non potrebbe trattarsi di due amici, con l'uno dei quali il poeta si fosse bisticciato, e appunto per rabbonirlo gli mandasse codesti versi? Vi si contiene forse un accenno sicuro a Laura o al cardinale? Nulla affatto. O allora che cosa impedisce di riportar quel sonetto al soggiorno ultimo del poeta in Valchiusa, tra il '51 e il 53? È collocato nella prima parte della raccolta. Ma anche i sonetti contro Avignone son collocati nella prima parte della raccolta; e pure furon composti quattro o più anni dopo la morte di Laura. E vedremo come il poeta, per un suo disegno ideale, non raccogliesse, nella seconda parte, altre rime che di religione e di morte.

Passiamo al secondo sonetto.

Se 'l sasso ond' è più chiusa questa valle,
Di che 'l suo proprio nome si deriva,
Tenesse vòlto, per natura schiva,
A Roma il viso ed a Babel le spalle;

I miei sospiri più benigno calle
Avrian per gire ove lor spene è viva:
Or vanno sparsi, e pur ciascuno arriva
Là dov' io il mando, che sol un non falle.

E son di là sì dolcemente accolti,
Com' io m' accorgo, che nessun mai torna:
Con tal diletto in quelle parti stanno!

Degli occhi è 'l duol; che tosto che s' aggiorna,
Per gran desìo de' bei luoghi a lor tolti,
Dànno a me pianto, ed a' piè lassi affanno.

Qui pure, dov' è che apertamente o copertamente si parli di Laura? Il poeta non dice altro se non che invia sospiri a' luoghi « ove lor spene è viva »: o perchè codesta « spene » ha da esser per forza una donna? Non avrebbe egli detto, non disse le mille volte il medesimo, per un protettore potente, per un amico diletto e lontano? (1)

(1) Basti ricordare il son. *Quanto più desiose* rivolto agli ami-

C' è ancora dell' altro. Quella prima quartina, per dir vero un po' oscura, del sonetto, significa insomma che una persona cara al poeta dimorava su l'altro versante (« E son di là sì dolcemente accolti ») del dirupo che sorgeva innanzi a Valchiusa. E il poeta avrebbe voluto, per così dire, che quel dirupo, voltando faccia, gli offrisse la vista della casa e de' bei luoghi, ch' ei non poteva mirare se non dopo molto arrampicarsi.

Or bene: codesta non poteva essere in alcun modo la casa di Laura. A parer mio, le questioni intorno madonna Laura e la geografia petrarchesca non sono ancora, non ostante alcuni egregi lavori di Zeffirino Re e di Francesco D' Ovidio, risolte; ma il soggiorno di Laura in Valchiusa non pare attestato da alcun accenno delle *Poesie volgari*. Così che, per poter riferire alla bionda Avignonese il sonetto, bisognerebbe intendere col D' Ovidio (1), che il poeta, ritto su la rupe ond' esce la Sorga, cantasse guardando verso Avignone. Ma, s' io non erro, la giusta interpretazione del testo contraddice alla chiosa dell' acuto professore di Napoli. Mano alle prove.

Il Petrarca dunque rappresenterebbe sè stesso in atto di stare su la rupe guardando Avignone; ma il sonetto comincia: *Se 'l sasso ond' è più chiusa questa valle*, che in codesto caso sarebbe improprio. Il poeta avrebbe dovuto dire, e avrebbe detto di sicuro, poetando di su la rupe: *Se questo sasso ond' è più chiusa la valle:* e uno. Andiamo avanti: *I miei sospiri più benigno calle Avrian per gire ove lor spene è viva: Or vanno sparsi.* Dichiara il D' Ovidio: *or vanno sparsi*, perchè sotto c' è il precipizio, non un dolce declivio per il quale ei possano andare ordinati e sicuri. Trattandosi di sospiri, che han l'ale, l' interpretazione può parere un po' più che sottile: e certo que' versi acquistano di naturalezza, se s' intende che

---

ci lontani; la cui seconda quartina suona amorosa così:

> Il cor, che mal suo grado a torno mando,
> È con voi sempre in quella valle aprica,
> Ove 'l mar nostro più la terra implica:
> L' altr' ier da lui partimmi lagrimando.

(1) Cfr. F. D' Ovidio, *Questioni di geografia petrarchesca*, in *Atti della Accad. reale di Napoli*, vol. XXIII, pp. 69-71.

il poeta scrivesse nella valle per qualcuno che si trovava su l'altro versante della rupe: i sospiri urtavan dell' ale contr' essa e si spargevano; e due. *E son di là sì dolcemente accolti.* Di là da che cosa, se il poeta era in luogo donde poteva vedere la casa di Laura, benchè lontana? sarebbe stato più proprio dire: *laggiù;* e tre. Finalmente il sonetto si compie in que' versi:

Degli occhi è 'l duol; che tosto che s'aggiorna
Per gran desio de' bei luoghi a lor tolti,
Dànno a me pianto, ed a' piè lassi affanno.

I « be' luoghi » sarebbero insomma Avignone, Babele, l' inferno de'vivi, e via seguitando. Può darsi; ma non mi capacita. Ben altrimenti parla della città d' Avignone il poeta, anche quando la designa come la patria di Laura; mi basti ricordare, tra i molti esempi, quest' uno (son. *Cercato ò sempre*):

Ma mia fortuna, a me sempre nemica,
Mi risospinge al loco, ov' io mi sdegno
Veder *nel fango* il bel tesoro mio.

E quattro. Piccolezze, so bene; ma che dànno almeno il diritto di dubitare, di rifrugare, di tentare una via meno irta di triboli. E ammettiamo anche tutto codesto; ammettiamo che i due sonetti si riferiscano a Laura: chi ci assicura che il poeta, rimaneggiandoli e ripulendoli molti anni dopo il primo getto, non v' introducesse le allusioni a Babilonia, che forse non si trovavano nella prima compilazione? Abbiamo già dimostrato che simili casi son tutt' altro che rari nella ricomposizione delle *Poesie volgari.* Il Petrarca, correggendo, aggiungeva talvolta, non che frasi e parole, notizie di fatti recenti, senza punto darsi pensiero dello scompiglio, che tali anacronismi avrebber gittato nelle menti de' futuri suoi critici. Così avviene, per esempio, che in una lettera scritta probabilmente tra il 1351 e il 1353 (*Famil.* XV, 7), sia rammemorata la battaglia di Poitiers, la quale accadde, come tutti sanno, nel 1356.

In ogni modo, a rinfiancare la nostra opinione sta, non soltanto il silenzio serbato dal poeta su Babilonia fino al

1351 negli altri scritti di data certa; ma anche il fatto, attestatoci dall' Allodi (1), ch' essendo morto nel 1346 l'arcidiacono Pietro Marini, il Petrarca, domandata ed ottenuta in sua vece la prebenda canonicale di Coloreto, ne prese possesso il 20 giugno 1350. Ora nè pur nel trecento il benefizio d'un canonicato doveva parere così atroce ingiuria, che il destinatario pensasse lì per lì a vendicarsene, scaraventando contro il benefattore i be' complimenti, onde il Petrarca infiorò le prime quartine di que' due sonetti. E d' altro lato non so quanto onore farebbe al poeta codesta parte, che gli si vorrebbe attribuire, di cane che piglia il tozzo e morde la mano che gliel' ha dato. Quanto è invece più degno del poeta, ch' ei cominciasse le sue tremende invettive, caldo ancora del suo rifiuto sdegnoso d' un posto in Curia; com' egli si trovò in fatti nel '52, quando antepose la libertà propria a' lauti proventi del protonotariato apostolico!

Riepilogando: forse non uno de' sonetti, dove si parla di Babilonia, è anteriore al 1351; ma i tre famosi devon riportarsi di certo agli anni fra il 1352 e il 1353. Il 1° maggio 1353 il poeta ripartiva per l' Italia, e dalle cime del Monginevra salutava la patria con un magnifico canto, dove è pur questo verso:

Nubila post tergum remanent, ferit ora serenus
Spiritus.

XXXVIII son. *Ponmi ove 'l sole.*

Ha il verso:

Continuando il mio sospir trilustre;

dovrebb' essere dunque del 1342.

XXXIX son. *Per mezz' i boschi.* **XL** son. *Mille piagge in un giorno.*

Narra il poeta in questi due sonetti, i quali par che si riferiscano entrambi al viaggio nelle Ardenne, com' e' si trovasse solo e securo per quelle selve,

(1) Cfr. *Famil.* trad. Fracassetti, IV, 9. nota.

Onde vanno a gran rischio uomini ed arme.

Il De Sade gli tenne composti nell' estate del 1333 (1), e a ragione, perchè appunto raccontando quel suo viaggio il poeta in una lettera di quell' anno, *Famil.* I, 4, dà gli stessi particolari che prima avea resi col verso: *Arduennam sylvam visu atram atque horrificam transivi solus et (quod magis admireris) belli tempore; sed incautos, ut aiunt, Deus adiuvat.*

Che il Petrarca fosse stato altra volta, solo e senz' armi, nei boschi delle Ardenne pieni d' armati, oltre che sarebbe per sè un caso troppo straordinario, non si rileva da alcun luogo delle sue o delle opere de' suoi glossatori; di modo che riman fuori di dubbio che quei sonetti sono dell' estate 1333.

XLI son. *O bella man.*

Nel V. L. 3196, a f. 2*v*, questo sonetto è preceduto dalla postilla: *1368. maij 19 veneris nocte concubia insomnis diu tandem surgo, et occurrit hic vetustissimus ante XXV annos.*

Se nell' anno 1368 quel sonetto era antico di più che venticique anni, è chiaro che dovè esser composto circa l' anno 1343.

XLII canz. *Ben mi credea.*

Nel V. L. 3196, a f. 15*r*, questa canzone è annotata così dal Petrarca medesimo: *Tr' in alia papiro post XXII annos. 1368 dominico inter nonam et vesperas 22 Octobr. mutatis et additis usque ad comple(mentum) et die lune in vesperis tr' in ordine membranis.* Qui segue la prima strofe della canzone, dopo la quale, accanto all' ultimo verso *Che 'n gioventù fallire è men vergogna*, scritta con grafia più recente, è annotato: *hoc addo nunc 1368 Joris post vesperas octobr. 19.* E la canzone continua sino alla terza stanza.

Il significato di codeste postille è chiaro a bastanza, e

(1) *Op. cit.* t. I, p. 215 sgg. Cfr. Fracassetti, in trad. *Famil.* I, 4, nota.

anche dimostra come sia da intendere in certi casi la sincerità d' un poeta. Perchè, insomma, non può parer dubbio che quella canzone, immaginata del 1346, fu cominciata a correggere il 19 ottobre 1368: mandata avanti e finita sur un altro foglio cartaceo il 22, e trascritta sul codice definitivo il lunedì 23 dello stesso mese. Laura era morta e sepolta da più di vent' anni.

XLIII son. *Beato in sogno.*

La data di questo sonetto è ne' versi:

> Così venti anni (grave e lungo affanno!
> Pur lagrime e sospiri e dolor merco:

dunque, 6 aprile 1347.

XLIV son. *Qual mio destin.*

La seconda quartina si chiude col verso:

> E son già ardendo nel vigesimo anno.

Or, poi che il « vigesimo anno » dall' innamoramento del poeta fu tra il 6 aprile 1346 e il 6 aprile 1347, codesto sonetto dovette esser composto in giorni più vicini alla prima che alla seconda di queste due date: tale è il senso logico e grammaticale (spero che non bisognino altre dichiarazioni) del verso citato. Io inclino a credere, per gli accenni della prima quartina, donde appar che il poeta fosse allora tornato in Provenza.

> Qual mio destin, qual forza o qual inganno
> Mi riconduce disarmato al campo
> Là 've sempre son vinto,

che quel sonetto fosse stato composto a punto cadendo il 1346, quando il Petrarca di Verona tornò, dopo più anni di lontananza, in Avignone (1).

---

(1) Cfr. Fraçassetti, *Famil.* trad. XIII, 4; XX, 7; XXVIII, 7, e note.

XLV son. *Real natura.*

Il De Sade (1), il Bartoli (2), il D'Ovidio (3), per non citar altri (4) riportan, con buoni argomenti, codesto sonetto alla venuta di Carlo di Lussemburgo, futuro imperatore, in Avignone, che fu del 1346: e io m'accordo con quegli egregi maestri di critica.

XLVI canz. *I' vo pensando.*

Appunto con questa canzone incomincia, nell'autografo vaticano a f.53, la seconda parte delle *Poesie volgari*. E non a torto qualcuno osservò, che tanto la canzone quanto i due sonetti che seguono, come scritti vivendo ancor Laura, avrebber trovato luogo nella prima parte delle rime, se il poeta avesse inteso d'ordinarle cronologicamente.

Spetta poi a Adolfo Gaspary il merito d'aver dimostrato, con un rapido e acuto raffronto tra codesta canzone e l'epistola poetica I, 14, che così l'una, come l'altra, furono scritte l'anno della peste, 1348 (5). Il contesto medesimo di quella poesia, dov'è così intensamente rappresentato il terror della morte, che di quei giorni mieteva amici al poeta e gente in tutta Europa, conferisce particolar valore alla congettura del professore tedesco.

La quale si può rincalzare con un altro argomento. In una postilla, più volte citata, su la prima stanza della canz. *Che debb' io far*, il Petrarca scrive che fu trascritta non in ordine, ma sur un altro foglio di carta il 28 novembre 1349. Sicchè quel giorno parrebbe che anche la trascrizione in ordine della seconda parte delle rime fosse cominciata. Or come il primo componimento della seconda parte è per l'appunto la canzone su detta, ella dovette esser trascritta avanti il 28 novembre 1349, e però probabilmente composta nel 1348, come s'è riferito.

---

(1) Loc. cit. t. II, n. XVIII.

(2) *St. della lett. it.* Firenze, Sansoni, VII, p. 266.

(3) *Madonna Laura*, nella *Nuova antologia*, 1 agosto 1888, p. 402.

(4) Cfr. ora anche G. Mestica, *Il bacio a Madonna Laura*, nella *Nuova Antologia* del 1. aprile 1892.

(5) *Op. cit.* pp. 487-488.

XLVII son. *Aspro core.*

La collazione Casanatense lo conserva (nel V. L. 3196 non esiste più) con due postille, delle quali l'una ferma la data della sua composizione: *1350. Sept' 21 martis hora 3 die mathei apostoli propter unum quod leggi* (così) *padue in Cantilena arnaldj danielis A man prians fafrancha cors affecs.* Di modo che questo sonetto, per ispirazione d'un luogo d'Arnaldo Daniello, letto male dal collazionatore (cfr. Canello, *La Vita e le Opere del trovatore Arnaldo Daniello*, Halle a S., Niemeyr, 1883, p. 114), fu composto dal Petrarca il 21 settembre 1350 (1).

XLVIII son. *Signor mio caro.*

La seconda terzina rileva chiaramente l'anno in cui codesto sonetto fu immaginato e composto:

Un Lauro verde, una gentil Colonna,
Quindeci l'una, e l'altro diciott'anni
Portato ò in seno, e già mai non mi scinsi.

Il poeta conobbe Laura nel 1327 e il cardinal Colonna nel 1330: dunque il sonetto è del 1345.

XLIX canz. *Che debb' io far?*

Il V. L. 3196, a f. 12 *v*, reca la seguente postilla: *tr' in ordine aliquot mutatis 1356 Veneris XI novembr. in vesperis. 1349 novembr. 28 inter primam et tertiam. videtur nunc animus ad haec expedienda pronus propter sonitia de morte sennucij et de aurora quae his diebus dixi, et erexerunt animum.* Così che codesta canzone, trascritta di poi l'11 novembre 1356, era stata composta poco avanti il 28 novembre 1349 (f. 13*r*), dopo i sonetti *Sennuccio mio, benchè doglioso e solo*, e *Quand' io veggio dal ciel scender l' Aurora* (2). Or bene,

(1) Il Beccadelli, per errore, lesse 6 settembre. Cfr. Appel, *Z. E.* p. 130.

(2) Sennuncio Del Bene morì in Firenze nell'anno 1349. Cfr. Fracassetti, *Cronologia comparata.*

questi sonetti, non soltanto si trovan dopo la canzone su detta, ma anche dopo il son. *Ne l' età sua,* composto, come or ora vedremo, nel 1350.

L son. *Ne l' età sua.*

Che questo sonetto sia stato composto il 6 aprile 1350, è attestato dal suo ultimo verso:

Oh che bel morir era oggi è terzo anno!

LI son. *Valle che de' lamenti.*

Nessuno, cred' io, può dubitare che questo sonetto sia stato composto in Valchiusa; da che il poeta, volgendosi alla valle, al fiume Sorga, alle fere e agli augelli de' boschi, all' aria persino, si lagna:

Ben riconosco in voi l' usate forme,
Non, lasso! in me.

Or il Petrarca, dopo la morte di Laura, non rimise piede in Provenza, se non cadendo il giugno del 1351 (1); dunque è indubitabile che codesto sonetto ha da esser di poco posteriore a quella data; anzi sembra appunto, all' angoscioso raffiguramento de' luoghi noti, ma ahi! tanto diversi, di quell' estate medesima. E forse a que' giorni voglionsi pur riportare altri componimenti che seguono; segnatamente i sonetti: *Quella per cui con Sorga, Sento l' aura mia antica* e *È questo 'l nido.*

LI canz. *Standomi un giorno.*

Sur un frammento (st. III-VII) di questa canzone, a f. 2 *r* del V. L. 3196, è la postilla seguente: *1368. octobr. 13. veneris ante mat'. ne labatur contuli ad cedulam plusquam triennio hic inclusam et eodem die inter primam facem et concubium tr' in alia papiro quibusdam etc.* Onde si rileva che

(1) Cfr. Fracassetti, in *Famil.* trad. 7 1, *Cronologia comparata*, e note a pp. 177-179; A Bartoli, *Il Petrarca viaggiatore*, in *Nuova Antologia*, 15 agosto 1884, p. 585.

codeste stanze, le più e le meglio significanti della canzone, furon composte (quello del V. L. 3196 appare evidentemen- un primo getto) più di tre anni avanti l'ottobre del 1368, vale a dire su' primi del 1365: e a questo tempo, se anche l'altre stanze furono aggiunte di poi, è da riportare l'origine del componimento.

LIII ball. *Amor quando fioria.*

Sul f. 14 *r* dello scartafaccio si trova accompagnata dalle postille seguenti: *1348. Septembris 1 circa vesperas.* E sopra e a canto a codesta postilla: *1356. 7* (1) *febr. prima face. hoc est principium unjus plebeie cantionis d.i s.a* (2) *Amor quando fioria. Mia spene. el guidardon di tanta f. etc. alibi scripsi hoc principium, sed non vacat querere.* E in un angolo a sinistra: *tr' in ordine post tot annos. 1368. octobris 31° mane quibusdam etc.* Onde si rileva che la ballata, cominciata certo poco avanti il 1° settembre 1348, fu qui stesa come *in alia papiro* quel giorno, continuata e corretta il 7 febbraio 1356 e riportata sul codice definitivo il 31 ottobre 1368.

LIV son. *Tennemi Amor.*

La prima quartina tradisce l'anno della composizione di questo sonetto:

Tennemi Amor anni ventuno ardendo
Lieto nel foco e nel duol pien di speme;
Poi che Madonna e 'l mio cor seco inseme
Saliro al ciel, dieci altri anni piangendo:

è, dunque, del 1358.

---

(1) L'Appel. invece di « *7* » (*sette*) legge « et » (la notazione è quasi la medesima); ma non bada a un segno di richiamo dal piede della parola « *febr.* » a quel *7*, e dimentica che il poeta non notò mai il mese che non notasse anche il giorno.

(2) Il cod. Casanatense legge « d.i d.a »; l'Ubaldini « d. b. »; l'Appel « d.i s.° ». Io leggo « d.i s.a » e intenderei *dictae supra.* In fatti, che nello stesso scartafaccio dovesse esistere un' altra redazione dello stesso componimento, si rileva dalle parole: *alibi scripsi hoc principium*, e dal senso incerto d'un' altra postilla a piè di pagina, ora a fatto corrosa; Cfr. APPEL. *Z. E.* pp. 98-99.

III.

Raccogliendo le sparse fila del nostro ragionamento, a cinquantaquattro delle poesie volgari di messer Francesco Petrarca possiamo apporre date certe o probabili; e la serie di tali date, secondo la succession delle Rime, è questa appunto.

I.	*Voi ch' ascoltate*	1348-49
II.	*Gloriosa Columna*	1331
III.	*Movesi 'l vecchierel*	1337
IV.	*Nel dolce tempo*	avanti il 1330
V.	*Il successor di Carlo* . . .	cadendo il 1333
VI.	*O aspettata*	cadendo il 1333
VII.	*Giovene donna*	6 aprile 1334
VIII.	*S' Amore e Morte*	circa il 1338
IX.	*Perch' io l' abbia*	13 febbr. 1337
X.	*Nella stagion*	febbraio marzo 1337
XI.	*Spirto gentil*	cadendo il 1337
XII.	*Perch' al viso*	avanti il 1339
XIII.	*La guancia che fu già* . . .	natale del 1338
XIV.	*Padre del ciel*	6 aprile 1338
XV.	*Se voi poteste*	16 novembre 1337
XVI.	*Del mar tirreno*	inverno 1336-37
XVII.	*L' aspetto sacro*	id.
XVIII.	*Ben saper' io*	id.
XIX.	*Per mirar Policleto*	1339-40
XX.	*Quando giunse a Simon* . . .	1339-40
XXI.	*S' al principio risponde* . . .	aprile-maggio 1340
XXII.	*La bella donna*	1337
XXIII.	*Piangete donne*	principio del 1337
XXIV.	*Poi che voi ed io*	1342
XXV.	*Lasso ben so*	1341
XXVI.	*Vinse Anibàl*	estate 1333
XXVII.	*L' aspettata vertù*	1356
XXVIII.	*Non veggio ove scampar* . .	6 aprile 1342
XXIX.	*Rimansi a dietro*	aprile 1343
XXX.	*Una donna più bella* . . .	inverno 1340-41
XXXI.	*Quelle pietose rime* . . .	cadendo il 1343
XXXII.	*Diecesett' anni*	6 aprile 1344
XXXIII.	*Amor fortuna*	1339
XXXIV.	*Italia mia*	inverno 1344-45
XXXV.	*Fiamma del ciel*	1352-53
XXXVI.	*L' avara Babilonia* . . .	id.
XXXVII.	*Fontana di dolore*	id.

XXXVIII.	*Ponmi ove 'l Sol*	1342
XXXIX.	*Per mezz' i boschi* . . .	estate 1333
XL.	*Mille piagge in un giorno* . .	id.
XLI.	*O bella man*	1343
XLII.	*Ben mi credea*	1346 68
XLIII.	*Beato in sogno*	6 aprile 1347
XLIV.	*Qual mio destin*	cadendo il 1346
XLV.	*Real natura*	1346
XLVI.	*I' vo pensando*	1348
XLVII.	*Aspro cor*	21 sett. 1350
XLVIII.	*Signor mio caro* . . .	1345
XLIX.	*Che debb' io far*	28 nov. 1349
L.	*Nell' età sua*	1350
LI.	*Valle che de' lamenti* . . .	1351
LII.	*Standomi un giorno* . . .	1365
LIII.	*Amor quando fioria* . . .	1348-56
LIV.	*Tennemi Amor*	1358

Basta gettare uno sguardo su codeste cifre per accorgersi a tutta prima come la successione cronologica non debba esser mai stata nel pensiero di colui che ordinò le *Poesie volgari*. Certo una progressione di tempo, da' componimenti del '30 a quelli del '58, si nota; ma come incerta, come trascurata e intermittente! E, del resto, perchè una tal quale progressione a tratti e a balzi non apparisse, bisognava proprio che il Petrarca, non solo non avesse pensato a disporre i suoi versi cronologicamente, ma in vece si fosse proposto precisamente il contrario. Fuor di questo caso, assolutamente inammissibile per la sua stessa irragionevolezza, va da sè che il poeta, comunque intendesse ordinar le sue rime, cominciasse da quelle dell'età giovine per venire giù giù fino a quelle dell'età matura, trasponendo, intramezzando, raggruppando e staccando, senza pensiero alcuno della cronologia, dove gli paresse più opportuno, secondo il principio ch'ei prese a guida del suo riordinamento.

Il quale principio non fu il cronologico. Già s' è visto come di ogni sorta argomenti contraddicano al concetto della succession cronologica. Poesie scritte di certo dopo il 1348 si trovano nella prima parte secondo il V. L. 3195 e l'Aldina del 1501: così due sonetti dell' aura, due sonetti della bella mano, i tre sonetti contro la corte d' Avignone, il son. *L'aspettata vertù*, e in parte la canz. *Ben mi credea*,

che cominciata a pena del 1346 fu compiuta nel 1368; senza dir d' altre, come forse dimostreremo più avanti. E, all' incontro, poesie scritte in vita di Laura si trovano nella seconda parte: così la canzone *I' vo' pensando*; il son. *Signor mio caro* e, secondo qualche erudito, anche la canz. *Vergine bella* (1). La canz. *Nel dolce tempo* che, a detta del poeta medesimo, fu una delle sue prime invenzioni, si trova nel V. L. 3195 dopo venti altre poesie; alcune delle quali composte nel 1331, come il son. *Gloriosa Columna*; o anche forse nel 1337, come il son. *Movesi il vecchierel*, quando il Petrarca da sette, dieci anni sospirava e rimava per Laura; le quali tutte vincon, per il magistero dell' arte, quella così ondeggiante, così annebbiata, così discorde, non ostante che dal poeta medesimo fosse stata rimaneggiata più tardi.

Il son. *S'Amore o Morte* composto, come s' è dimostrato, dopo il 1338, precede il son. *Perch' io t' abbia*, scritto a Capranica nel febbraio del 1337; il son. *La guancia che fu già*, composto il giorno di Natale nel 1338, precede il son. *Padre del ciel*, scritto otto mesi prima, il 6 aprile dello stesso anno; il madrigale *Perch' al viso d' Amor*, scritto sui primi del '39 o al più nel '38 (2), precede di parecchi componimenti il son. *Se voi poteste*, ch' è del 16 novembre 1337; in fine i tre sonetti, *Del mar tirreno*, *L' aspetto sacro*, *Ben sapeva io*, scritti senz' alcun dubbio durante il viaggio in Ita-

---

(1) Cfr. Appel, *Handschriften*, pp. 61-62. Io non m' accordo, come si vedrà appresso, con l'Appel in tutto; ma riconosco che quella canzone dovè essere scritta prima d' altri componimenti della seconda parte.

(2) Infatti il poeta dichiara:

E tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno;

vale a dire ch' era su' trentacinque anni. Nè il Petrarca era uomo da confessar più anni che in realtà non avesse; egli che schiettamente s'accusava: *Etsi nunquam quod mihi sim conscius de aetate mentitus ipse mea sim, si quando tamen, quod persaepe accidit, juniorem me aliquis diceret, delectabar; si quis vero, quod rarum fuit, seniorem faceret, hoc mendacio tacitus irascebar: et si quando, vel acriori iudicio, vel casu aliquo, quisquam verum meorum numerum dixisset annorum, veritate ipsa offensus et admirans quasi me proditum existimabam* (*Famil.* VI. 3).

lia sul principio del 1337, sono, come s' è dimostrato, irregolarmente disposti. Ma ciò sarebbe un nulla se non fosse ch' ei seguono a molta distanza il son. *La guancia che fu già* e il son. *Padre del ciel*, composti entrambi nel 1338.

Andiamo avanti. I sonetti per Simon Martini composti del 1339-40 precedono il son. *La bella donna*, ch'è probabilmente del 1337 e il son. *Piangete donne*, che fu scritto sicuramente su i primi del 1337. Il son. *Poi che voi ed io*, ch'è probabilmente del 1342, precede il son. *Lasso ben so*, ch' è del 1341 di certo; e il son. *Quella fenestra*, che si trova fra l' uno e l' altro, s' ha da riportare alla primavera del 1340: come alla primavera del 1340 s'ha da riportare il son. *S'al principio risponde*, che sta avanti a quello d'una ventina di poesie, composte anche del '36, del '37, del '42, quando tutte avrebbero a essere della primavera medesima.

In ogni modo, siamo già al 1341; quand' ecco che il son. *Vinse Anibàl* ci riporta a dietro d'otto anni, al 1333; e subito dopo il son. *L' aspettata vertù* ci sbalza avanti di ventitrè anni, al 1356. Di qual tempo saranno i componimenti che intercedono? Di nuovo ci troviamo su la via cronologica col son. *Non veggio ove scampar* del 6 aprile 1342 e col son. *Rimansi a dietro* dell'aprile 1343; ma la canzone che segue, *Una donna più bella*, è quasi sicuramente del 1340-41. Il son. *Dicessette anni* è irrecusabilmente del 6 aprile 1344, e la canzone *Italia mia*, dell' inverno 1344-45: e poichè nello spazio di tempo che intercede fra codeste due date il Petrarca restò sempre in Parma, anche in Parma, secondo la disposizion cronologica, dovrebbero essere state composte le rime intermedie; fra le quali le due canzoni: *Se 'l pensier che mi sfugge* e *Chiare, fresche e dolci acque*, che respiran per ogni verso la freschezza dell' acque e la fragranza de' boschi e la spiritale amorosa dolcezza de' luoghi ove il poeta amò Laura e compose di certo quelle sue vaghissime stanze.

I sonetti contro la corte d'Avignone sono, come ho dimostrato, del 1352 o '53; il son. *Ponmi ove 'l Sole* è del 1342: in qual tempo saranno state composte le poesie che intercedono fra i sonetti satirici e il sonetto amoroso? In qual

tempo quelli che stanno fra codesti sonetti e i due che seguono a gran distanza, *Per mezzo i boschi* e *Mille piagge in un giorno*, scritti nell'estate del 1333?

Il son. *Beato in sogno* è dal 6 aprile 1347; il son. *Qual mio destin* pare scritto, se bene si trova assai dopo, su lo scorcio del 1346: e le composizioni intermedie a qual anno si riporteranno? E il son. *Real natura* come può egli trovarsi tanto più presso alla fine, se fu pure composto nel 1346?

Che dire del son. *Signor mio caro*, il quale, composto, per attestazione del poeta, nel 1345, vien dopo sonetti e canzoni del '46, del '47, del '48, del '52, del '56 e persino del '68?

Ma lasciamo andare; e veniamo alle rime in morte di Laura. La canz. *Che debb' io far*, se bene compiuta, per testimonianza del poeta, dopo i sonetti *Sennuccio mio* e *Quand' io veggio dal ciel*, si trova avanti; ed è del 28 novembre 1349. E avanti a quei due sonetti, pur essi del 1349, si trova il son. *Nell' età sua*, ch' è del 1350. In vece la canz. *Amor se vuo'* e il son. *L' ardente nodo*, che per la chiara allusione a quell' altro amore, onde si lagna il Petrarca nel sonetto estravagante ad Antonio da Ferrara, *Antonio, cosa ha fatto la tua terra*, si debbono riportare al giugno del 1350 (1), trovansi collocati avanti il son. *Nell' età sua*, che fu composto il 6 aprile dello stesso anno.

---

(1) Il sonetto ad Antonio de' Beccari da Ferrara, attribuito al Petrarca da molti codici, fu dato in luce dal Melchiorre e ristampato dal Fracassetti, *Famil.* III, p. 185. Per la data cfr. la postilla a f. 12 *r* del V. L. 3196: *Transcripl' in alia papiro 1351 April. 20 sero per me scilicet per Bastardinum, at* (*autem* lesse il Daniello) *prius 1350. mercur. 9 Junij. post vesperas. volij incipere sed vocor ad cenam. proximo mane prosequi cepi. hanc transcripsi et correxi. et dedj Bastardino. 1351. die Sabati XXV mart. mane rescribo iterum. Rescripsi iam XXVIII° martij mane et illam etiam* (*et* lesse l' Appel, che non vide la linea orizzontale su l'*et* = 7) *sibi dedi.* Questa postilla, come si può arguire dalle date, fu scritta a più riprese; ma insomma viene a dire che il 9 giugno 1350 il poeta ricopiò, da abbozzi sparsi, su quel foglio dello scartafaccio, una canzone composta allora; e che la corresse e trascrisse l'anno seguente sur un altro foglio, prima di riportarla sul codice ordinato.

Ancora: il son. *Sennuccio mio* fu scritto, come s' è dimostrato, nel 1349. Dal novembre 1347 al giugno '51 il poeta dimorò sempre lontano a Valchiusa e alla Provenza. Così che, secondo l'ordine cronologico, tutt' i componimenti in morte di Laura che precedono il sonetto di Sennuccio, dovrebbero apparire composti in Italia. In vece, per non citar altro, il son. *Quante fiate* ha queste terzine onde si rileva che fu scritto in Valchiusa:

Or in forma di ninfa o d' altra diva,
Che del più chiaro fondo di Sorga esca,
E pongasi a sedere in su la riva;

Or l'ò veduto su per l'erba fresca
Calcar i fior com'una donna viva,
Mostrando in vista che di me le 'ncresca.

E chi ci assicura che altre poesie, le quali si trovano attorno a questa, non siano state immaginate e composte pure in Valchiusa, vale a dire dopo il giugno del 1351? Noi non possiamo sorprender, per così dire, l' anacronismo, se non dove un indizio ce lo riveli; ma quando alla prova dei fatti ci siamo dovuti convincere che l' anacronismo è frequente, abbiamo il diritto di sospettarlo anche in molti luoghi che non offrono indizio. Possibile che la trascuranza della succession cronologica sia solo in quei componimenti dov' ella si potè mettere in chiaro?

Un gruppo di rime, le quali incominciano col sonetto *Valle che de' lamenti* e vanno avanti, non senza qualche intermittenza o trasposizione, fino al sonetto *È questo 'l nido*, appar composto indubbiamente in Valchiusa, dove il Petrarca tornò su la fine del giugno 1351 e rimase fino a tutto l'aprile 1353. Or bene, la ballata *Amor quando fioria*, vien dopo codesto gruppo di rime, vien dopo la canz. *Standomi un giorno*, ch'è del 1365: e pure quella ballata fu immaginata e composta nel 1348; se bene compiuta o corretta più tardi. Si può opporre: il Petrarca segnava la data del giorno in cui aveva data l'ultima mano all'opera sua. Sta bene: allora la canz. *Ben mi credea* andava in fondo alla raccolta, perchè fu terminata il 22 ottobre 1368.

Tanta copia di prove dovrebbe, io credo, bastare a di-

struggere il preconcetto dell' ordinamento cronologico nelle *Poesie volgari;* ma con un po' di pazienza, altre se ne potrebbero tirar fuori, se bene di minor peso. Ma una a me par più luminosa di tutte; e voglio recarla in mezzo.

Il Petrarca vide Laura l' ultima volta su lo scorcio del 1347; giacchè il 20 novembre di quell' anno ripartì dalla Francia (1), per non tornarvi se non nel 1351, tre anni dopo la morte della sua donna. Laura morì il 6 aprile 1348, l'anno della peste; e il Petrarca ebbe l' inaspettata notizia per lettera del suo Ludovico in Parma: ciò a punto egli attesta in una postilla, ormai tenuta autografa dalla più parte degli eruditi, sul codice ambrosiano delle opere di Vergilio: *Laurea, propriis virtutibus illustris et meis longum celebrata carminibus, primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus, anno Domini MCCCXXVII, die vj mensis Aprilis in Ecclesia Sancte Clare Avinioni hora matutina: et in eadem civitate, eodem mense Aprilis, eodem die sexto, eadem hora prima, anno autem Domini MCCCXLVIII, ab hac luce lux illa subtracta est, cum ego forte Veronae essem, heu fati mei nescius!*

Fermiamoci qui: *fati mei nescius.* Dunque il poeta non sospettava punto che Laura potesse esser vicina a morire; anzi forse in quei giorni, lavorando su la canz. *I' vo pensando*, egli accusava la donna sua di crudeltà e d'orgoglio:

> Quella che sol per farmi morir nacque,
> Perch' a me troppo ed a sè stessa piacque.

Oh certo, se il poeta avesse potuto immaginare che la sua Laura di lì a qualche giorno sarebbe stata sotterra, non ostante il formulario dell' amore cavalleresco e platonico al tempo suo, ei non avrebbe avuto cuore di rammaricarsi così duramente! D'altra parte, come avrebbe fatto il poeta a indovinar che Madonna era vicina a morte, s' ella, com' è ora accertato, fu còlta dalla pèste, che durante quell'anno imperversò per tutta l'Europa?

Francesco D'Ovidio dimostrò, con vigore erudito d' argo-

(1) Cfr. Fracassetti, *Famil.* trad. VII, 1, 5, 7 e note.

mentazioni, come non possa mettersi in dubbio che la Laura del Petrarca morisse di pèste. « Che poi Laura, dice il critico napoletano, morisse di pèste, come già s'argomenterebbe dall'essere stata seppellita *ipso die mortis*, è espressamente chiarito nella canzone *Standomi un giorno*, ove una *repente tempesta orientale* si leva ad affondare la nave della vita di Laura. Anche in una delle epistole famigliari (VIII, 3) il Petrarca dice, con altrettanto chiara allegoria, che il suo già così verde lauro era per forza di subitanea tempesta inaridito (*vi repentinae tempestatis exaruit*). Anzi, poichè ivi stesso unisce nel rimpianto la sua donna e il suo padrone, il cardinal Colonna, morto circa tre mesi dopo di lei, come già nell' affetto li aveva uniti viventi (nel sonetto *Signor mio caro*, scritto il 1345), s' avrebbe da ciò una cotal conferma circa la natura della morte di Laura, nel caso che il cardinale fosse morto di pèste. Sennonchè quest'ultima cosa è stata bensì generalmente affermata, ed è in sè probabilissima, ma dimostrata non fu da alcuno: eppoi, bastava la quasi contemporaneità delle due morti per indurre il Petrarca a unificarle nel suo pensiero, prescindendo dalla identità o diversità del morbo che le aveva prodotte » (1).

In fatti, anche nelle *Poesie volgari*, il poeta si lagna e, vorrei dire, s'accusa di non aver presagita la sorte di Laura. Così nel son. *Oh giorno, oh ora:*

> Or conosco i miei danni, or mi risento:
> Ch' i' credeva (ahi credenze vane e 'nfirme!)
> Perder parte, non tutto, al dipartirme...
> . . . . . .
> Ma inanzi agli occhi m'era post' un velo
> Che mi fea non veder quel ch' i' vedea,
> Per far mia vita subito più trista.

Così nel son. *Quel vago dolce*:

> Intelletto veloce più che pardo,
> Pigro in antiveder i dolor tuoi,
> Come non vedestù negli occhi suoi
> Quel che ved' ora, ond'io mi struggo ed ardo?

---

(1) *Madonna Laura* in *Nuova Antologia*, loc. cit., p. 220.

vale a dire i segni della prossima morte. E potrei andare avanti per un bel po', se gli esempi già addotti non dovesser bastare a vincer qualunque dubbiezza.

È dunque presso che certo la Laura esser morta di pèste; è certissimo poi il Petrarca non aver avuto alcun indizio, alcun sentore del fato di lei, se non dopo ch' ella fu morta, e il poeta viveva inconsapevole in Verona ed in Parma. Or bene: ecco che una decina di sonetti in coda alla prima parte delle *Poesie volgari*, posposti al son. *Beato in sogno* del 6 aprile 1347, contengon tutti accenni precisi alla fine di Laura. Il son. *Chi vuol veder* ammonisce che, se alcuno vuol veder Laura, venga,

E venga tosto, perchè morte fura
Prima i migliori, e lascia star i rei:
Questa, aspettata al regno delli Dei,
Cosa bella mortal passa e non dura.

. Vedrà s' arriva a tempo, ogni vertute.....
. . . . . .
Ma se più tarda, avrà da pianger sempre.

Il son. *Qual paura ò*, si conchiude col terzetto:

Così in dubbio lasciai la vita mia:
Or tristi augurii e sogni e pensier negri
Mi danno assalto; e piaccia a Dio che 'nvano.

In sogno appar Laura al suo poeta nel son. *Solea lontana*, e gli dice espressamente:

I' non tel potei dir allor nè volli,
Or tel dico per cosa esperta e vera:
Non sperar di vedermi in terra mai.

Il poeta ha persino la netta visione della morte di Laura nel son. *O misera ed orribil.*

É dunque ver che 'nnanzi tempo spenta
Sia l'alma luce che suol far contenta
Mia vita.....?
Ma come è che sì gran rumor non sone
Per altri messi, o per lei stessa il senta?

Si badi a queste parole: non è che il poeta avesse notizie dirette o indirette di Laura, no; è propria l'anima sua profetica, come dirà più tardi Amleto, che gli annunzia l'immensa sventura, E, senza soffermarci su altri sonetti intermedi di minore importanza, riportiamo il son. *I' pur ascolto*:

I' pur ascolto, e non odo novella
De la dolce ed amata mia nemica,
Nè so ch' i' me ne pensi o ch' i' mi dica;
Sì 'l cor tema e speranza mi puntella!

Nocque ad alcuna già l' esser sì bella:
Questa più d'altra è bella e più pudica:
Forse vuol Dio tal di vertute amica
Tòrre a la terra, e 'n ciel farne una stella,

Anzi un Sole: e se questo è, la mia vita,
I miei corti riposi e i lunghi affanni
Son giunti alfine. O dura dipartita,

Perchè lontan m' ài fatto da'miei danni?
La mia favola breve è già compita,
E fornito il mio tempo a mezzo gli anni.

Qui la notizia della morte si dà addirittura per certa. E l'acuto lettore avrà potuto osservare e ammirare, ne' sonetti che a mano a mano si sono venuti citando, una sottil progressione psicologica di quel sentimento pauroso della morte di Laura: prima un vago sospetto, poi il dubbio angoscioso, poi i neri e tristi presagi, poi l' avviso in sogno, poi la visione intera, in fine la certezza amara e irrimediabile della sciagura. Come diavol mai poté avere il Petrarca, lontano dall'amata e senza notizie, una tal successione crescente di ambascia e di costernazione, e potè rappresentarla con tanta diligenza di particolari affettivi e fantastici?

Racconta Filostrato nella Vita d'Apollonio di Tiana come l' illustre filosofo un giorno, mentre dissertava ne' giardini d' Efeso, d' improvviso s' interrompesse e guardando a terra con le pupille sbarrate, gridasse: — Colpisci il tiranno. — E in quell' istesso momento, l'imperatore Domiziano veniva ucciso in Roma. E il Matter nella Vita dello Swedenborg riferisce, come il veggente svedese seguisse da Gothenburg, a tante leghe di distanza, le peripezie d'un in-

cendio scoppiato a Stocolma. S'ha dunque da credere che il nostro messer Francesco avesse il dono della seconda vista? La sarebbe un po' forte per gente che tratta l' estetica come una malattia dello spirito. O dunque? Dunque i famosi sonetti furon composti quando il poeta aveva avuto tutto il tempo di mettere in sodo la novella della morte di Laura, vale a dire dopo l'aprile del 1348. Sono un' abile e, in certo senso, sincera esercitazione di psicologia amorosa; tal quale per altro avrebbe potuto farla il poeta, se avesse saputo a tempo del morbo che doveva rapirgli l' amica. Nè il caso deve far meraviglia in un rimatore che, a circa sessant' anni, quando Laura era già morta da un pezzo, ripigliava, mandava avanti e compiva de' versi d'amore cominciati, più di vent'anni prima, per Laura viva.

A ogni modo se la nostra argomentazione non falla, i sonetti de' presagi sono anch'essi, secondo il principio cronologico, fuori di luogo; e si traggon dietro una schiera di composizioni, alle quali è difficile assegnare una data, e che possono essere state disposte qua e la dal poeta secondo un criterio diverso dal cronologico.

Ma per che ragione stimò necessario il Petrarca d' aggiunger dopo, alle rime della prima parte, i sonetti de'presagi? E qual criterio potè servirgli di norma per l' ordinamento delle *Poesie volgari?*

IV.

La ricerca del criterio secondo il quale dal poeta furon disposte le *Poesie volgari*, non può aver quel carattere di determinatezza, che deriva soltanto dalla luce de' documenti e de' fatti. Il Petrarca non lasciò detto come e perchè ordinasse a quel modo le sue rime; anzi c' è più d'un indizio per ritenere che, se una legge ei si prefisse, non si fece scrupolo a quando a quando di violarla, sia per accrescere la raccolta d' un qualche componimento condannato da prima e poi rimaneggiato ed assolto; sia per far luogo a componimenti i quali, secondo quella legge, andavano esclusi; sia per ragioni a fatto particolari, che a nessuno è dato d'indagare e d' intendere.

Anche si sa che il Petrarca, se bene in fondo si tenesse dei versi italiani per la fama che gli procuravano (come si può rilevare dalla lettera al Malatesta, *Senil.* XIII, 10), si diè sempre un po' l'aria di trascurarli al confronto dell' altre sue opere più faticose e solenni; e non ne parla altrimenti che come d'inezie: *de vulgaribus meis paucis*, in *Senil.* V, 2; *nugellas meas vulgares*, in *Var.* IX; *Rerum vulgarium fragmenta*, nel codice autografo. E non a torto si può sospettare che il Petrarca considerasse le rime quasi frammenti d'un lavoro più vasto in lingua volgare, ch'egli forse avrebbe compiuto, se non fosse stato sempre tanto persuaso dell' eccellenza e della bontà del latino.

Ma di questo ragioneremo a suo luogo.

Or se il Petrarca nell' ordinamento delle lettere in prosa, alle quali attribuiva tanta importanza, non potè in tutto e per tutto seguire il prestabilito principio della cronologia, che dovremo pensare delle *Poesie volgari*, opera per se stessa frammentaria; che non richiedeva una rigorosa osservanza di qualsivoglia principio; che non era tenuta dal suo autore nel conto dell'altre opere?

Questo per dire, che la ricerca del criterio a cui s' attenne il Petrarca ordinando le rime va intesa in senso un po' largo; giacchè noi stessi siamo persuasi che il poeta, se si fece una legge, mantenne anche il diritto d' eluderla, quando un'altra convenienza glielo consigliasse.

Salta subito agli occhi che, mentre nella prima parte delle *Poesie volgari* son intercalate rime eroiche come la canz. *Spirito gentil*, i sonetti a Orso, il son. *Vinse Anibàl*, il son. *L'aspettata vertù* e altri: o ammonitive e incitative come il son. *Il successor di Carlo* e la canz. *O aspettata in ciel;* o civili come la canzone all' Italia; o satiriche come i sonetti contro Avignone; — nella seconda parte son tutte rime d'argomento morale, religioso e funereo. Noi ci siamo ingegnati di dimostrare come alcune rime della prima parte, d'argomento amoroso e non amoroso, si debbano riportare a dopo il 1348; ora poi domandiamo se può parer verisimile che realmente il poeta dopo il 1348 non iscrivesse altri versi italiani che malinconici o mistici, e negasse d' un tratto la lode in volgare a tutt' i suoi amici, re, principi, capitani e

prelati che esaltava eloquentemente in latino con le lettere in prosa, con l'epistole in versi, con l'ecloghe, con le dedicatorie e i richiami degli altri scritti.

Se ciò non accadde, e se valgon gli argomenti recati avanti per dimostrare come alcune rime della prima parte furon composte dopo il 1348, bisogna pur concedere che il Petrarca, relegando tutte, proprio tutte le rime eroiche, civili, ammonitive, incitative e satiriche avanti la canz. *I' vo pensando*, avesse un intendimento. E codesto intendimento non potè esser altro, che quello di separar nettamente le rime che si riferiscono a cose terrene, come l'amor de'sensi, il valor guerresco, la gloria delle lettere e dell' armi, l' infamia e lo sdegno, da quelle che si riferiscono a cose celesti, come l' amore spirituale, il pentimento, la morte, la Vergine e Dio.

Non è qui il caso di rifare la storia dell' anima del Petrarca, ch'è già stata narrata, e spesso insuperabilmente, dal De Sanctis, dal Bartoli e dal Gaspary; ma tutti sanno oramai come l' interna contraddizione più acuta dell' insigne poeta fosse tra la carne che cercava il piacere mondano, e l'intelletto che anelava spasimando al conforto religioso; tra il bisogno dell'amore, della gloria, di tutte le passioni terrene, e il desiderio di Dio. Lo spirito del poeta era come un uccello che batte l'ali per uscire di gabbia e volar verso il cielo; ma urtando alle stecche di ferro, ricade stanco e ammaccato.

Forse nell' anno 1348, l' anno terribile della pestilenza, credè il poeta, stupefatto e smarrito per la morte di Laura e d' alcuni fra' suoi più cari amici, di poter liberarsi finalmente da' legami terrestri, e darsi per sempre a' più casti pensieri dell'eterna beatitudine. Io veramente sospetto, senza osar d'affermarlo, che non soltanto la canz. *I' vo pensando*, ma anche l'altra *Vergine bella* sia stata immaginata e composta quell' anno medesimo, con l' ultima epistola in versi del l. I; eguale è 'l tóno de' tre componimenti, eguale è lo stato d'animo, eguale è persino il materiale fantastico e rettorico. (1)

(1) Così nelle due canzoni come nell'epistola, il poeta, per la paura della morte vicina, si dimostra invaso da una smania quasi angosciosa

Passato quel primo momento di paura e di fervor mistico, il Petrarca non dirò che tornasse l' uomo di prima, ma nè pure si diè tutto a' pensieri ascetici, come qualcuno potrebbe credere. Qualche tempo dopo, come s' è visto,

---

di pentimento; e si raccomanda ora a Dio, ora alla Vergine, perchè lo scampino dal peccato e dalla perdizione. Così nella canz. *I' vo pensando* è detto:

> Ma temenza m' accora
> Per gli altrui esempli, e del mio stato tremo;
> Ch' altri mi sprona, e son forse a l'estremo.

E nell'Epist. I, 14:

> *Si noscis mors cuncta facit, solet illa venire*
> *Improvisa.....*

E nella canz. *Vergine bella*:

> Mortal bellezza, atti e parole m'ànno
> Tutta ingombrata l'alma.
> Vergine sacra ed alma,
> Non tardar, ch' i' son forse a l'ultimo anno.

Anche nella canz. *I' vo pensando* il poeta si rivolge a Dio supplicandolo:

> Tu che dagli altri, che 'n diversi modi
> Legano 'l mondo, in tutto mi disciogli,
> Signor mio, che non togli
> Omai dal volto mio questa vergogna?

E nell' Epistola:

> *Quis me de faucibus hostis*
> *Eripiat? Quis me mortali carcere raptum*
> *Restituat caelo? Quis rectum monstret ad astra*
> *Inter tot taqueos, tam multa per invia callem?*

E nella canz. *Vergine bella:*

> Vergine d'alti sensi,
> Tu vedi il tutto; e quel che non potea
> Far altri, è nulla a la tua gran vertute,
> Por fine al mio dolore;
> Ch' a te onore ed a me fia salute.

Il contrasto interno del poeta ha nome di *guerra* nella canz. *I' vo pensando:*

> Quando novellamente io venni in terra
> A soffrir l'aspra guerra
> Che 'ncontr' a me medesmo seppi ordire;

avea già volto l'animo a un nuovo amore; di lì a non molto anche lodava le geste del suo amico Pandolfo, e saettava

---

e di *guerra* nella canz. *Vergine bella:*

Soccorri a la mia guerra.

La paura e l' affanno del conflitto non s' acqueta se non al pensiero della morte nella canz. *I' vo pensando:*

Canzon, qui sono; ed ò 'l cor via più freddo
De la paura che gelata neve,
Sentendomi perir senz' alcun dubbio;
Che pur deliberando, ò volto al subbio
Gran parte omai de la mia tela breve:
Nè mai peso fu greve
Quanto quel ch' i' sostengo in tale stato;
Che con la morte a lato
Cerco del viver mio novo consiglio,
E veggio 'l meglio ed al peggior m'appiglio.

E il medesimo è nell' Epistola:

Saepe ego permetuens, animamque amplexus inertem
Cogito si qua via est medias auferre per aestus
Corporeasque unda lachrymarum extinguere flammas,
Sed retinet mundus, trahit imperiosa voluptas
Funestisque ligat nodis violentior usus.
. . . . . .
Sic teneor multumque fleo, meque ipse frequenter
Percontor: quid vane paras? quo pergere tendis
Ah miser? aut quo nam tantis anfractibus ire
Posse putas? moriere quidem....

E il medesimo anche nella canz. *Vergine bella*:

Il dì s'appressa, e non pote esser lunge;
Sì corre il tempo e vola,
Vergine unica e sola;
E 'l cor or coscienzia or morte punge.

Altri raffronti si potrebbero stabilire, di frasi, di locuzioni, d' immagini, che non isfuggiranno certo al sagace lettore, se a pena rilegga que' tre componimenti. E poichè mi cade in acconcio, anche mi piace rilevar qui una somiglianza, sfuggita agli studiosi, e che reca luce su la questione. La mossa della canzone:

I' vo pensando e nel pensier m'assale
Una pietà sì forte di me stesso,
Che mi conduce spesso
Ad altro lacrimar ch' i' non soleva,

si ritrovava tal quale nella *Famil.* VIII, 7, del 1348: *heu mi frater optime, piget ex intimis, ac miseret me mei.* Si vegga anche il tremebondo desiderio della morte così nella lettera come nella canzone.

d' invettive terribili la corte avignonese. Ma nel corpo delle *Poesie volgari* par che si studiasse, per amore della progression psicologica e morale, di nascondere d'allora in poi qualunque rivolta e qualunque vittoria della sua parte umana contro la parte spirituale: di fatto, nelle rime dette in morte di Laura, il poeta si mostra sempre tutto raccolto in meditazioni di preghiera e di morte, tutto intento alla perfezione celeste. E un tal proponimento è posto a effetto con tanto scrupolo, che chi ravvicini le rime in morte di Laura al carteggio e a' versi latini scritti in quel torno, non riesce quasi a raffigurare nel malanconico e pio poeta dell'une, il caldo eloquente, battagliero agitatore e ammonitore degli altri. Forse appunto per questo la seconda parte delle rime volle conchiusa il poeta con la canz. *Vergine bella*, un componimento a fatto religioso e morale.

Un altro principio costante, e non davvero casuale, nella disposizione delle rime, sta nel raggruppamento di quelle che si riferiscono a uno stesso avvenimento, a una stessa impressione, in somma a uno stesso stato d'animo del poeta. Di fatto si trovano assieme tra loro le rime per la Crociata, quelle per Simon Martini, le due canzoni del fiume, i sonetti delle Ardenne, i sonetti del viaggio a Roma, i sonetti a rime eguali dell' arrivo e della partenza di Laura (*Quando dal proprio sito*, *Ma poi che 'l dolce riso*, *Il figliuol di Latona*), i sonetti del guanto, i sonetti de' presagi, i sonetti contro Avignone, e via seguitando. Forse qua e là qualche strappo a codesto principio si troverebbe: come ho detto, il Petrarca non sopportava l' eccessivo rigor d' una legge, anche fatta da lui; ma tutti gli esempi citati bastan, credo, a provare come la legge fosse: e, in questo caso, l'intendimento del poeta fu d' armonia estetica e psicologica; forse gli parve, e a ragione, che i componimenti ispirati da una stessa occasione, si sarebber, vicini, rilumeggiati e rilevati a vicenda, e ciascuno avrebbe guadagnato in bellezza e in efficacia.

Non senza cura studiosa sembran anche disposti il prologo e l' epilogo, non soltanto di tutta la raccolta, ma e di ciascuna delle due parti di essa. Il son. *Voi ch' ascoltate* si capisce che fu immaginato quando gran parte delle *Poesie*

volgari era già stata composta; ma pure i tre o quattro sonetti seguenti sembran méssi lì quasi per avviare una storia d'amore. In que' componimenti si contengono le notizie generali: la cagione dell' innamoramento (son. II) e la data di esso (son. III); la patria (son. IV) e il nome dell' amata (son. V): ora a me non par verisimile che un uomo ami davvero così ordinatamente, com' ei farebbe raccontando una storia d'amore; e il pensiero di premetter quei dati di fatto alle sue dichiarazioni galanti non può venirgli, se non quando, in un posterior periodo dell' amore, ei consideri i suoi versi affatto oggettivamente, affatto esteticamente, come opera d'arte e non come mezzo di persuasione amorosa. L' innamorato non ha alcun bisogno di cominciare a raccontare alla sua amica il come, il quando e il perchè dell' amore, e il nome e la patria di lei: codesto è un bisogno del poeta, il quale ritornando dopo alcuni anni su' suoi versi d' amore, ch' ei vuol dare in pubblico, teme che appunto il pubblico non possa gustar bene l'opera d'arte senza un po' di notizie preliminari. Anche il son. *Arbor vittoriosa* con cui si chiude la prima parte delle rime secondo l'autografo e l'aldina del 1501, pare, ben che meno evidente, una conclusione voluta: vi son tutte riepilogate le lodi della bellezza e della virtù di Laura viva, che furon solo argomento a' versi d' amore di tutta la prima parte. Si può forse opporre che molti altri componimenti della raccolta hanno a un di presso il contenuto medesimo; e sta bene: ma non è forse per caso che proprio un di codesti componimenti compendiosi, e non un componimento occasionale di lode o di dispetto, fu collocato sul limite estremo della raccolta di rime in vita di Madonna Laura.

Che le due famose canzoni *I' vo pensando* e *Vergine bella* fossero state elette con opportuna significazione, quella ad aprire, questa a conchiudere la seconda parte delle *Poesie volgari*, ove l'ascensione amorosa dell'anima al Cielo è cercata rappresentare, appunto come nella prima il tumulto de' sensi, non parmi che possa parer dubbio ad alcuno. E non mi fermo su questo luogo se non per domandare come mai possan trovarsi, dopo la canzone introduttiva alla seconda parte, que' due sonetti *Aspro core e selvaggio* e *Signor*

mio caro, i soli in tutta la raccolta, i quali contrastino con quello studio d'una certa unità quasi di poema, determinata particolarmente nei prologhi e negli epiloghi, che si riscontra per tutto il volume. Sarà stato un capriccio? un errore di trascrizione? una convenienza materiale che a noi riesce troppo oscura e lontana? Io non ne so nulla.

La prova più diretta d' una meditata progression psicologica nelle *Poesie volgari* sono i sonetti che denominammo de' presagi. I fatti eran questi: il poeta, partito sul cadere del 1347 da Avignone, non avea più novelle di Laura, e girava tranquillamente per l' Italia settentrionale, quando a Parma, il 19 maggio 1348, gli giunse l'inaspettato avviso che Laura era morta.

Tutto ciò poteva stare nella realtà; ma nell' architettura del libro era un altro paio di maniche. Come passare improvvisamente, mettiamo, dal luminoso son. *Due rose fresche* al funereo *Oimè il bel viso?* Poteva il lettore inconsapevole ricostruir tutto il dramma che intercedeva fra quei due componimenti? E lo stacco non sarebbe stato, rispetto all' arte, troppo violento e irragionevole?

Forse dopo tali considerazioni venne al poeta l' idea di preparar l'animo de' lettori con lo sgomento, a mano a mano più vicino, della catastrofe; e per dissimulare abilmente quell' artifizio, finse d' averne avuta egli stesso l' anticipata visione: di qui que' mirabili sonetti de' presagi, ne' quali l' effetto estetico è meravigliosamente prodotto appunto dalla progression psicologica dell' oscuro terrore che, giunto al colmo, offre agevole il passaggio agli scritti di dolore e di morte della seconda parte delle *Poesie volgari.*

Si vorrebbe anche esaminare, tenendo conto di queste osservazioni, il carattere generale della raccolta per farsi un'idea giusta di quel che il poeta intendesse di rappresentarvi; ma ciò di manda un altro studio più sottile e più rigoroso: qui intanto ci basti d'aver fermato che le *Poesie volgari* non furon disposte secondo il principio cronologico; anzi a tutt'i segni, secondo un principio psicologico, estetico e morale.

DANTE E IL PETRARCA

I.

L'anno 1359 messer Francesco Petrarca, poeta laureato in grande dimestichezza con principi, con prelati, con uomini dotti, lodato e onorato da tutta la società civile del tempo suo, scriveva a Giovanni Boccaccio, il quale gli aveva offerto un esemplare della *Comedia* di Dante, com'ei non fosse punto invidioso, benchè altri nel sospettasse, della gloria di quel suo grande concittadino. Soggiungeva, non senza un mal celato dispetto, la fama di Dante esser grande sopra tutto fra tintori, osti, beccai; esso il Petrarca non averne mai posseduto il libro (*nunquam librum illius habuerim*), e, a ogni modo, essersi guardato sempre da qualunque imitazione. « Ma non so dissimulare, che se alcuna cosa detta da me in italiano, si trovi detta egualmente da lui o da altri, ciò non accadde perch'io rubassi o mi studiassi d'imitare; le quali due cose, segnatamente negli scritti in volgare, evitai come scogli; ma fu per puro accidente o per somiglianza degl'ingegni, che talvolta, come parve a Tullio, senza saperlo, s'incontrano su le stesse orme » (1).

Si rileva da questa lettera del poeta di Laura, come, già fin da quel tempo, c'era qualcuno, che l'aveva accusato d'imitar Dante negli scritti in volgare; il Petrarca ribatteva abilmente di non avere ancor posseduto il « libro » dell'Allighieri. Intendeva naturalmente della *Comedia;* e, for-

(1) *Epist. famil.* ed. Fracassetti, XXI, 15.

se, neanco diceva il vero. La rinomanza di Dante crebbe e si diffuse rapidamente dopo la morte di lui, e più che altrove, in Bologna, dove nel 1324 ser Graziolo Bambagiuoli dichiarava pubblicamente il divino poema. Giusto appunto in quell'anno anche il Petrarca in Bologna studiava legge; possibile che non avesse trovato modo di leggere il « libro » che molti ammiravano, o d'ascoltare le lezioni di ser Graziolo; lui, che già forse poetava o si preparava a poetare in volgare; lui, l'amico di Cino da Pistoia, il quale a Dante era stato legato di riverente amicizia; lui infine, che de' poeti toscani di parte bianca, persin de' minori, dimostra sempre negli scritti suoi pratica molta? A me pare difatti che l' azione della *Comedia* si riveli in altri scritti del Petrarca, oltre che ne' *Trionfi*, su' quali egli ancor faticava nel 1374 (1), quando morte improvvisamente lo colse. Se non che la *Comedia* era forse un modello non troppo acconcio a sole poesie d'amore; per le quali il Petrarca ebbe piuttosto sott' occhi, a mio credere, altri scritti volgari di Dante, segnatamente la *Vita Nuova* e le *Rime*. E ancora nel cinquecento, che fu forse il secolo della massima rinomanza di Francesco Petrarca, racconta il Domenichi: « Ragionavasi in Roma in casa della Tullia d' Aragona in una raunanza d' alcuni gentilhuomini virtuosi che 'l Petrarca, come persona destra, s' era saputo valere de' suggetti di alcuni rimatori antichi Provenzali, e Toscani, et havevasene fatto honore » (2). Più tardi, qualche ravvicinamento fra le poesie volgari del Petrarca e quelle di Dante fu fatto; ma così alla ventura e senza quel rigore di metodo, che solo può dar modo d'affermare ciò che noi intendiamo dimostrare con la presente trattazione: la *Vita Nuova* e le *Rime* di Dante doversi tenere le fonti più larghe e più immediate onde il Petrarca derivò al suo libro italiano atteggiamenti e scorci, motivi lirici e situazioni affettive, materiali fantastici e stilistici, immagini e versi.

---

(1) Si ricava dalla postilla al f. 19r del Vat. 3196: « 1374, dominico ante cenam 15 Jan. » sul *Trionfo dell' Eternità*.

(2) L. Domenichi, *Facetie, motti et burle*, Venezia, 1588, p. 332.

Se non che, badiamo. La ricerca delle fonti, come dicono, d'un poeta, a poco a poco va diventando una sorta d'inquisizione rabbiosa contro di lui; e non dovrebb' esser altro che lo studio spregiudicato degli elementi, onde pure bisogna che si componga un' opera d' arte. In un poeta lirico, poi, codesta ricerca non ha valore se non è confortata di molte prove; giacchè per una o due o dieci volte che due poeti convengono in una stessa idea o in una stessa espressione, sarebbe temerario tirare in ballo l' imitazione o la derivazione (1). Finalmente, il Petrarca, se anche metteva a profitto l' opera d'altri poeti, lo faceva da par suo; vale a dire rinnovando, trasformando e ravvivando del proprio spirito tutto ciò che gli venisse fra mano.

E giova qui porre un' altra avvertenza. Fra i riscontri che andremo notando, alcuni sono di scuola; vale a dire non sono luoghi che occorran soltanto negli scritti di Dante e del Petrarca, ma anche in quelli d' altri poeti provenzali e siciliani o dello stil nuovo. Lasciando i primi da parte, molte immagini e molti pensieri adoperò da principio Guido Guinizelli, il padre di quanti mai

Rime d' amore usâr dolci e leggiadre;

e Dante o Cino o il Cavalcanti imitaron da lui; nè sempre si può dire se il Petrarca avesse l' occhio a Dante, o al primo inventore, o a qualche altro derivatore.

Tutto sommato, noi non vogliamo dar per sicura ogni singola concordanza; ma d' altra parte non sapremmo negare come la copia di riscontri, talvolta parallelamente consecutivi e coordinati a un concetto medesimo, ci abbia indotti nella certezza che l' azione della poesia di Dante su quella del Petrarca fu continua e profonda.

II.

Per un caso bizzarro, i due più grandi poeti della nostra letteratura s' invaghiron di due donne, le quali moriron

(1) Così fa troppo soventi il Biagioli, nel suo commento al Petrarca, Milano, 1823; che, letto con discrezione, riesce, del resto, profittevole.

prima di loro; ond' ei si trovarono entrambi a doverne lodar la memoria: di qui molte rispondenze, le quali non si può giudicare se dipendano da altro, che da somiglianza di situazione.

Tanto la *Vita Nuova* e le rime connesse, quanto le *Poesie volgari* del Petrarca, sono, insomma, due sorta di poemi lirici, ne' quali è adombrata, più che narrata, una storia d' amore. Dante s' innamorò in Beatrice, e il Petrarca in Laura: entrambi, secondo una consuetudine tutt' altro che rara a quel tempo, piegarono il nome della lor donna a una significazione più alta e più spiritale; e, come Beatrice fu per Dante la sua « beatitudine » (*V. N.* ed. Casini, V), così Laura fu per il Petrarca quel « lauro » che gli simboleggiava la gloria. Dopo molti anni di contrasti amorosi, l'una e l'altra perirono; ma il cuore de' due poeti fu sempre con la donna morta; benchè non meno l'uno che l'altro s' impigliasse talvolta nelle reti d' un altro amore. Dante infatti racconta d' una « gentile donna », la quale l'accese alquanto per averlo guardato pietosamente; oltre che accenna a altri amori nelle canzoni petrose e in quella per la Casentinese: il Petrarca non rimase insensibile a' vezzi d'una giovine di Ferrara (1). A buon conto, codesti traviamenti durano poco: e, come Dante s'accinge a celebrare la donna sua nella *Comedia*, così il Petrarca, ma con forze troppo minori, ne' *Trionfi*. Non è il caso di far paragoni; per altro non si può, cred' io, dubitare che, nello svolgimento de' due amori, i capp. I-XXIX della *Vita Nuova* corrispondano alle rime in vita di Laura; i capp. XXX-XLII a quelle in morte; e la *Comedia* a' *Trionfi*.

Ma, oltre la lineazione esterna, molte circostanze di fatto e di sentimento concordano, in codesti due amori, singolarmente.

È noto che Dante nella *Vita Nuova* (XXIX), sforza le

---

(1) Di qui il sonetto estravagrante *Antonio cosa ha fatto la tua terra*, indirizzato al maestro Antonio da Ferrara. Cfr. Fracassetti, *Famil.* III, p. 185. Allo stesso amore si riferiscono due componimenti del canzoniere: la canz. *Amor se vuoi* e il son. *L'ardente nodo*.

date riguardanti la sua Beatrice per modo da dimostrare che « questa donna fue accompagnata da questo numero del nove » nella cui radice si contiene il mistero della Trinità. Non troppo diversamente il Petrarca, a cui Laura mancò il 6 d'aprile 1348, si compiace di raccontare, come anche il suo amore avesse principio da un altro 6 d'aprile:

Mille trecento ventisette a punto
Su l' ora prima, il dì sesto d' aprile
Nel laberinto entrai;

com' egli dice nel son. *Voglia mi sprona;* e tali indicazioni ripete nel *Trionfo della Morte* (I, 133 e sgg.). Il 6 d'aprile 1327 fu un lunedì; ma perchè al poeta conveniva di contrapporre le pene dell' amor suo a quelle di Cristo morto in croce; e, secondo il calendario cristiano, Cristo spirò di venerdì, il poeta si riportò al giorno storico del gran supplizio secondo il rito giudaico, e potè cantare:

Era il giorno ch' al Sol si scoloraro
Per la pietà del suo Fattore i rai;
Quando i' fui preso;

al modo stesso che Dante (*V. N.* XXIX) si richiamò all' usanza d'Arabia e a quella di Siria per far morire in un *nono* giorno d' un *nono* mese Beatrice, la quale veramente trapassò il 19 di giugno del 1290 (1).

La scuola bolognese-toscana, che fu detta dello stil nuovo, arricchì e rammodernò, oltre il resto, anche il materiale decorativo e fantastico della poesia lirica. La bellezza, la virtù, la cortesia dell' amata; la sua perfezione quasi celeste; la sua crudeltà o insensibilità; la gioia di trovarsi tra' fedeli d'amore; le figure degli angioli, delle stelle, del cuore mangiato, della calamita, della fenice, chiamate a rappresentare o a esaltare madonna, sono i luoghi soliti della poesia d' amore siciliana e provenzaleggiante; nè qui è il caso di tenerli a calcolo; tanto più che il Petrarca nè anco in-

(1) Cfr. Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del sec. XIII*, Milano, Hoepli, 1891, p. 99 e sgg. n. 68.

fuse in codesta materia quella nuova spirital significazione, ond' ella spesso ci appare tutt'altra di prima nelle poesie di Guido Guinizelli, del Cavalcanti e di Dante. Il Petrarca si riconnette a' poeti dello stil nuovo soltanto per le forme esterne della sua lirica; ma egli non intese o non accettò la profonda teoria dell'amore pensata e praticata da' maggiori poeti di quella scuola.

Fra le nuove immaginazioni, che si cercherebbero invano avanti lo stil nuovo, è quella del saluto. Si comincia dal Guinizelli, (ed. Casini):

> Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo
> Che fate, quando ve 'ncontro m' ancide;

perchè Amore gli lancia una saetta, onde l'amante *non può parlare* e rimane quasi percosso dalla folgore, *immobile*, « come statua d'ottono »,

> Ove spirto nè vita non ricorre,
> Se non che la figura d' uomo rende.

Questa rappresentazione nel c. II della *Vita Nuova* acquista importanza d'episodio. Beatrice, passando per via, volge gli occhi verso quella parte ove l' amante era *molto pauroso*, e, per la sua ineffabile cortesia, lo saluta *molto virtuosamente*. Ma là dove lo sbigottimento del Guinizelli era tragico, quasi d' uomo « che sua morte vide », quello di Dante è immensamente soave, onde gli par di vedere « *tutti li termini della beatitudine* »; benchè anche il suo corpo, per soverchio di dolcezza, si muove « *come cosa grave inanimata* ».

Anche il Petrarca si giova di codesta immaginazione del saluto; e proprio alla maniera di Dante. Laura, vedendo il poeta così pallido

> Che fa di morte rimembrar la gente,

benignamente lo saluta; ond' egli si sente tornare in vita (ball. *Volgendo gli occhi*). In un altro sonetto è narrato, press' a poco, lo stesso caso: il poeta, vedendo la bella donna, le muove incontro *con fronte reverente e smorta;* ella lo sa-

luta e passa oltre, e il poeta rimane pieno di contentezza:

Or mi ritrovo pien di sì diversi
Piaceri, in quel saluto ripensando,
Che duol non sento, nè senti' ma' poi.
(son. LXXXIX).

Come non per mero caso codesta immaginazione del saluto, trovata dal Guinizelli, ricompare ne' versi di Dante giovine; così non senza cagione i due sonetti del saluto di messer Francesco son tanto più concordanti, per il tono, per il disegno, per l' espression psicologica, con quelli dell' Allighieri, che con l' altro di Guido.

Gli effetti d'amore si manifestano press' a poco i medesimi ne' due poeti. Dante (*Vita Nuova,* IV) diviene in picciol tempo « *di sì facile e debole condizione* » che *a molti amici rincresceva della sua vista*, « e molti pieni d' invidia già si procacciavano di sapere di me quello ch' io voleva del tutto celare ad altrui » (1); e nella canz. *Morte poi ch' io*, s' ella è di Dante, dichiara:

Canzon, *tu vedi ben com' è sottile*
Quel filo, a cui s' attien la mia speranza,
E quel che sanza questa donna io posso.

Anche il Petrarca se ne va dove alcuno nol vegga:

Altro schermo non trovo *che mi scampi*
Dal manifesto accorger de le genti
(son. XXVIII)

e confessa, quasi con le parole di Dante:

Sì è debile il filo a cui s' attene
La gravosa mia vita,
Che, s' altri non l' aita,
Ella fia tosto di suo corso a riva.

Il son. *Io sentia* del Petrarca a me par tutto un' abile

(1) È un pensiero richiamato di poi al c. XXXII nella canz. *Gli occhi dolenti:*

E sì fatto divento
Che dalle genti vergogna mi parte.

tessitura sul tema del c. I e del son. *Spesse fiate*, c. IX, della *Vita Nuova*. Avverte l'Allighieri: « In quel punto dico veramente che lo spirito de la vita, lo qual dimora ne la secretissima camera del mi' cuore, cominciò a tremar sì fortemente, che apparìa ne li menimi polsi orribilmente »; e poi nel sonetto:

Ch' Amor m' assale subitanamente
Sì che la vita quasi m' abbandona:
. . . . . .
Poi mi sforzo, chè mi voglio aitare.

E il Petrarca:

Io sentia *dentr' al cor già venir meno*
Gli spirti che da voi ricevon vita;
E, perchè naturalmente s' aita
Contra la morte ogni animal terreno,
Largai 'l desio.

A Dante perciò Amore « comandava a volte ch' io cercasse per vedere questa angiola giovanissima »; e nel sonetto:

E così smorto, e d' ogne valor vòto,
Vegno a vedervi, credendo guerire.

E Amore condusse il Petrarca

vergognoso e tardo
A riveder gli occhi leggiadri, ond' io,
Per non esser lor grave, assai mi guardo (1).

Argomento d' un altro bel sonetto al Petrarca è un altro luogo della *Vita Nuova*, il seguente, c. XXII: « Ond' io pensando a queste parole, quasi *vergognoso* mi partio da lo-

(1) Lo stesso sentimento ispirò i versi di Cino da Pistoia nella ball. *Giorine bella*:

Ma poi che privo son di tua bellezza
E de' tuoi be' sembianti,
Provo dolor che mai non mi abbandona;
Però chiedendo vo la tua persona,

E altrove (son. *Io prego*):

Ma standomi così, pur ch' io non moia
Verrò di rado in loco
Che dello mio veder vi facci noia.

ro, e venìa dicendo fra me medesimo: — Poi ch' i' ebbi tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perchè altro parlare è stato lo mio? — E però propuosi di prendere per matera del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; *e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta matera quanto a me, sì che non ardìa di cominciare; e così dimorai alquanti dì con desiderio di dire e con paura di cominciare* ». Ecco ora il sonetto del Petrarca; dove la successione della vergogna, del dubbio e della paura è affatto simigliante a quella del luogo citato:

Vergognando talor ch' ancor si taccia,
Donna, per me vostra bellezza in rima,
Ricorro al tempo ch' i' vi vidi prima,
Tal che null' altra fia mai che mi piaccia.
Ma trovo peso non da le mie braccia,
Nè ocra da polir colla mia lima:
Però l' ingegno, che sua forza estima,
Ne l' operazion tutto s' agghiaccia.
Più volte già per dir le labbra apersi;
Poi rimase la voce in mezzo 'l petto.
Ma qual suon poria mai salir tant' alto?
Più volte incominciai di scriver versi;
Ma la penna e la mano e l' intelletto
Rimaser vinti nel primier assalto.

Per altro, non ostante la trepidazione, Dante delibera di lodar la sua donna, e la sua lingua « come per sè stessa mossa » parlò, e disse la canzone *Donne che avete intelletto d' amore*, avvertendo:

Non perch' io creda sua laude finire,
Ma ragionar per isfogar la mente;

e con egual mossa svolge lo stesso pensiero il Petrarca nella seconda stanza della prima canzone su gli occhi di Laura:

Non perch' io non m' aveggia
Quanto mia laude è 'ngiuriosa a voi;
Ma contrastar non posso al gran desio
Lo quale è 'n me da poi
Ch' i' vidi quel che pensier non pareggia,
Non che l' aguagli altrui parlar o mio.

Dante trapassa, con un' immaginazione non rara nello stil nuovo, a affermare che

Madonna è desiata in sommo cielo,

dove gli angeli e i santi la ridomandano a Dio (1); e il Petrarca similmente nel sonetto: *I' pur ascolto:*

Forse vuol Dio tal di vertute amica
Tòrre a la terra, e 'n ciel farne una stella.

Detto quello, Dante comincia le lodi di Beatrice; e, per prima cosa, dichiara:

. . . qual vuol gentil donna parere
Vada con lei: chè quando va per via,
Gitta nei cor villani Amore un gelo,
Per che ogne lor pensiero agghiaccia e père,
E, qual soffrisse di starla a vedere,
Diverria nobil cosa, o si morria.

Il concetto, in fondo, è quello provenzale e siciliano dell'amata, che vince tutte l' altre donne in virtù e in cortesia (2); ma ognun vede come Dante l' ha rinnovato col significato altissimo della nobiltà vera, onde la bella donna è propiziatrice agli astanti. Perchè, secondo la filosofia amorosa del Guinizelli, l'amore, ch' è in potenza nell' uomo nobile, non può esser recato ad atto se non dalla donna; a quel modo che la virtù della pietra preziosa è tratta fuori

(1) Lo cielo, che non ha altro difetto
Che d' aver lei, al suo Segnor la chiede.
E ciascun santo ne grida merzede.

Cfr. il son. *Re glorioso pien d'ogni pietate*, malamente attribuito da F. Trucchi, *Poesie ital. ined.* I, 56, a Giacomo da Lentino:

Re glorioso, pien d' ogni pietate,
Non guardate a' prieghi che fanno i santi,
Nè agli angeli che vi stanno davanti,
Che per lor gioi' questa donna chiamate.

(2) Cfr. per esempio G. Faidit appr. Mahn, *Gedicht.* n. 488:

Quar vos etz flors e miralhs de valor
D' autras domnas;

e Rugieri d' Amici, nella *Ant. Rime volg.* XVII:

quella, ched è 'l fiore
Di tutte l'altre donne, al meo parere.

per l'influsso della sua stella. Dice il Guinizelli nella canzone *Al cor gentil* (1):

Foco d'amore in gentil cor s'apprende
Como vertute in pietra preziosa,
Che dalla stella valor non discende,
Anzi che 'l sol la faccia gentil cosa.

Or anche il Petrarca non si contenta, come gli antichi trovatori, a lodar l'eccellenza della sua donna su tutte l'altre; ma, su l'esempio di Dante, ammonisce queste d'imitar lei in tutti gli atti *non soltanto di gentilezza terrena*, ma anche di quella intellettual virtù ch'è quasi il riflesso dello splendore di Dio.

Qual donna attende a gloriosa fama
Di senno, di valor, di cortesia,
Miri fiso nelli occhi a quella mia
Nemica, che mia Donna il mondo chiama.
Come s'acquista onor, come Dio s'ama
Come è giunta onestà con leggiadria,
Ivi s'impara, e qual'è dritta via
Di gir al ciel, che lei aspetta e brama.

Il bel sonetto del Petrarca *In qual parte* non si può dire che sia derivato propriamente dalla poesia dell'Allighieri; ma é quasi tutto materiato di pensieri, d'immagini, di versi, parte classici, parte di poeti dello stil nuovo. La mossa è di Dante, il quale nella stessa canzone *Donne ch'avete*, dice:

Ella è quanto di ben può far natura,
Per *esempio* di lei *bieltà* si prova;

e il Petrarca:

In qual parte del ciel, in quale idea
Era *l'esempio* onde *natura* tolse
Quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse
Mostrar qua giù quanto lassù potea? (2)

---

(1) Cito dall'edizione di T. Casini, *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII*, Bologna, Romagnoli, 1881.

(2) Cfr. anche il son. di Cino *Gli occhi vostri*:

Come potea di umana natura
Nascere al mondo figura sì bella
Com' sete voi? maravigliar mi fate!

Dico guardando la vostra beltate:
Questa non è umana creatura,
Dio la mandò dal ciel, tanto è novella.

Segue un richiamo classico, che qui non importa rilevare; e comincia il primo terzetto:

Per divina bellezza indarno mira
Chi gli occhi de costei già mai non vide
Come soavemente ella gli gira,

ch'è tutto un'abile variazione sur un verso di Guido Cavalcanti, (ed. Arnone, son. VII):

Ahi Dio, che sembra quando gli occhi gira?

Infine il secondo terzetto è una mescolanza di classico e di stilnovistico; dantesca è la mossa:

Non sa come Amor sana e come ancide, (1)

e d'Orazio (I, XXII, 23) è, come tutti sanno, l'ultimo verso:

E come dolce parla e dolce ride.

Del rimanente da quella canzone di Dante *Donne ch'avete*, quasi tutti i rimatori contemporanei, e il Petrarca con gli altri, impararono e derivarono assai; e s'intende. In essa e per essa Dante liberò prima la sua poesia dagli ultimi geti della vecchia arte, e la spinse a più agili voli; onde fu presto famosa in molta parte d'Italia (2); e il poeta medesimo se ne tenne tanto, che nel XXIV del *Purgatorio* si fece dire da Bonagiunta lucchese:

Ma dì s'io veggio qui colui che fuore
Trasse le nuove rime, cominciando:
Donne, ch'avete intelletto d'amore.

L'amore di Dante per Beatrice, patì, come tutti sanno, qualche sviamento: uno appunto è quello narrato nel c. IX della *Vita Nuova* e nel sonetto *Cavalcando l'altr'ier*. Il

---

(1) « E so com'egli (*Amore*) affrena e come sprona » dice Dante nel son. *Io sono stato con Amore*. Quel verso, per altro, fu copiato quasi alla lettera dal Petrarca nel verso onde comincia il sonetto

Amor mi sprona in un tempo, ed affrena.

(2) Cfr. G. Carducci, *Intorno ad alcune rime dei sec. XIII e XIV*, Imola, Galeati, 1876, p. 18 e sgg.

poeta si parte da Beatrice, e gliene incresce; a un tratto « in mezzo de la via », si vede Amore davanti « in abito legger di pellegrino », il quale l'incuora a « servir novo piacere ». La stessa rappresentazione e, a parer mio, con la stessa significazione d'un mancamento momentaneo, si nota nel sonetto del Petrarca *Fuggendo la prigione*. Qui pure messer Francesco s'allontana dalla sua Laura, e gliene incresce; improvvisamente « tra via » gli appare

Quel traditor in sì mentite larve;

e il poeta si trova « involto » in un nuovo errore.

La morte d'un'amica di Beatrice offre a Dante pretesto d'indirizzare agli amanti il sonetto d'ispirazione catulliana *Piangete amanti, poi che piange Amore;* donde il Petrarca derivò, non soltanto il primo verso, ma anche la linea e più d'un pensiero, nel suo in morte di Cino da Pistoia *Piangete donne, e con voi pianga Amore*, *Piangete amanti*. Ma la ripresa delle terzine, *Piangan le rime ancor*, con quel che segue par derivato più tosto da un luogo dal *Reggimento delle donne* di Francesco da Barberino (pp. 208-209), in cui la vedova si querela della morte del marito:

Piangete, gienti, commecho, per Dio!
Piangan i sudditi d'esto singniore,
Piangan la pace e 'l riposo che dava
Attutte terre di suo' singnioria;
Piangha la terra elle pietre con meco;

e via seguitando. Ma Dante aggiunse al primo sonetto un secondo, *Morte villana;* onde anche parmi che si ricordasse talvolta il Petrarca, non soltanto per l'apostrofi ingiuriose alla Morte, che abbondano nella poesia d'ogni tempo, come abbondavano nella poesia predantesca (1), ma anche per qualche scorcio più originale. Per un esempio, quel nobile e amoroso pensiero che, morta la donna gentile, al poeta paion morte insieme la bellezza, la cortesia e la virtù:

(1) V. gli esempi raccoltine dal Carducci in V. N. II ediz. D'Ancona, p. 65.

Dal secolo hai partita *cortesia*,
E, ciò ch' è in donna da pregiar, *virtute*;
In gaia gioventute
Distrutta hai l' amorosa *leggiadria*,

ricorre in quel verso del Petrarca (*Tr. d. Morte*, I, 163):

Virtù morta è, *bellezza* e *cortesia*.

Fra i più mirabili sonetti della *Vita Nuova* è quello in lode di Beatrice, ove Dante mostra « come per lei si sveglia *quest' amore*, e come non solamente *si sveglia là dove dorme* (1), ma là ove non è in potenza, ella mirabilmente operando lo fa venire » (*V. N.* XXI). E segue il sonetto nel quale, lodati gli occhi della sua donna, narra il poeta come niuno può guardarla senza che gli tremi il cuore, e descrive gli effetti dell' apparizione di lei:

Fugge dinanzi a lei superbia ed ira . . .
Ogne dolcezza e ogne pensero umile
Nasce nel core a chi parlar la sente . . .
Quel ch' ella par quand' un poco sorride,
Non si può dicer, nè tenere a mente,
Sì è *novo miracolo e gentile* (2).

Il Cavalcanti riafferma (l. c. p. 14) che

Di questa donna non si può cantare
Che di tante bellezze adorna vene,
Che mente di qua giù nolla sostene;

ma poi aggiunge che l' aria stessa si commuove e risplende quando passa la donna (l. c. p. 53):

Chi è questa che ven, ch' ogn' om la mira
E fa tremar di claritate l' are? . . .

onde Cino da Pistoia, nel son. *Tutto mi salva*:

E fa rinnovellar la terra e l' are
E rallegrar il ciel la sua virtute.

---

(1) Cfr. Petrarca, canz. *Se il pensier*:

E desteriasi Amor là dov' or dorme.

(2) Cfr. il primo verso nel sonetto del Petrarca:

L' alto e novo miracol ch' a' dì nostri.

Di tutti questi elementi, la novità e la leggiadria sovrammirabile della donna, l' insufficienza dell' uomo a sostenerne la vista, la virtù ch' ella diffonde, il riso dell' aria e del cielo da torno a lei, si giovò spesso il Petrarca, ch' era solito di ripigliare più volte la stessa immagine o lo stesso pensiero: per un esempio, nel sonetto *Le stelle, il cielo:*

L'opra è sì altera, sì leggiadra e nova
Che mortal guardo in lei non s'assecura:
Tanto negli occhi bei fòr di misura
Par ch'Amor e *dolcezza e grazia piova.*

L'aere percosso da' lor dolci rai
S' infiamma d' onestate, e tal diventa
Che 'l dir nostro e 'l penser vince d'assai.

Basso desir non è ch' ivi si senta,
Ma d'onor, di vertute.

Un altra immaginazione propria d'alcuni poeti dello stil nuovo è quella del poeta che incontra una schiera di donne e domanda loro notizie della sua amica. Forse Dante fu il primo a trovare quest' elegante motivo; dacchè, com' egli narra nel c. XXII della *Vita nuova;* « secondo l' usanza della sopradetta cittade, donne con donne e uomini con uomini si raunino a cotale tristizia »; a un lutto, vale a dire, accaduto in casa d'altrui. Or come Beatrice avea perduto il padre, molte donne convennero là ov' ella piangeva: e, quando tornarono, il poetar *udendo dir loro parole di questa gentilissima,* domandò:

Onde venite; che 'l vostro dolore
Par divenuto di pieta simile?
Vedeste voi nostra donna gentile
Bagnar nel viso suo di pianto Amore?

Egli sospetta che vengan proprio dalla casa di lei, e prosegue:

E se venite da tanta pietate,
Piacciavi di restar qui meco alquanto
E qual che sia di lei, nol mi celate.

Nel sonetto seguente rispondon le donne:

Lascia pianger a noi, e triste andare...
Che nel su' pianto l'udimmo parlare.

Due altri sonetti delle *Rime* somigliano, e certo si collegano, a questi: l'uno comincia *Onde venite voi così pensose*, e l'altro *Voi donne, che pietoso atto mostrate.*

L'artifizio gentile fu ripreso da Cino, il quale si rivolge in quattro sonetti alle amiche della sua amica; e, nel primo: *Madonne mie*, si raccomanda che la impietosiscan di lui; nel secondo: *Gentil donne valenti* vuol che la preghino di mostrarsegli benigna; nel terzo chiede:

> *Come non è con voi* a questa festa
> Donne gentili, lo bel viso adorno?
> Perchè non fu da voi staman richiesta
> Che ad onorar venisse questo giorno? (1)

ov' ei pare che a qualche festa religiosa, e forse in chiesa, le donne venissero senza la loro compagna: di qui la maraviglia del poeta; nel quarto, in fine, scritto probabilmente per la stessa occasione, *Or dov' è, donne, quella in cui s' avvista*, il poeta protesta che, senza la donna sua, la festa è turbata.

Anche Francesco da Barberino nel *Reggimento* (p. 94) ha codesta situazione. Egli s'imbatte a una schiera di donne, le quali dimostrano agli atti e alle parole d' aver veduto Madonna, e domanda loro:

> Ditemi, donne che andate alla festa,
> Vedeste voi una donna passare?

Un caso simile a quello di Dante, di Cino e del Barberino accade al Petrarca. Egli s'imbatte alle amiche di Laura; ma la bella donna non è con loro. Ond'egli finge, come i tre poeti predecessori, d'interrogarle:

> Liete e pensose, accompagnate e sole,
> Donne, che ragionando ite per via,
> Ov' è la vita, ov' è la morte mia?
> *Perchè non è con voi* com' ella sole?

(1) Si noti che questo sonetto e il seguente sono sicuramente di Cino, a cui gli attribuiscon concordi il Chig. L VIII 305, e il Bologn. 2448. Quello è dato a Cino anche dal Riccard. 2846. Invece il son. *Gentil donne valenti* non si trova ne' codici più reputati, sì nella Giuntina del 1527; il son. *Madonne mie* è dato a Cino, secondo il Fraticelli, da due codd. Trivulziani; ma la Giuntina del 1527 l'attribuisce a Dante, Cfr. anche Bartoli, *St. d. lett.* IV, pp. 44 e sgg.

La risposta delle donne è simile a quella del secondo sonetto di Dante; le donne son tristi per aver visto piangere Laura, quantunque la cagione del pianto par che non fosse altro se non un po' di bizza contro il marito, il quale non avea voluto lasciarla andare:

Si vedemmmo oscurar l'alta bellezza,
E tutti rugiadosi li occhi suoi.

Fu già dimostrato come il Petrarca, per preparar l' animo del lettore alla morte di Laura, secondo un suo concetto di progression psicologica in quella storia d' amore ch' è la raccolta delle sue rime, fingesse d' aver preveduto la crudele sciagura, e componesse que'suoi sonetti de' presagi, nei quali si chiude la prima parte delle *Poesie volgari.* Or bene: anche questa invenzione tolse il Petrarca dalla *Vita Nuova*, dove Dante, dopo la morte di Beatrice, l'avea posta in atto, per lo stesso fine estetico di rendere quasi più sensibile, nell'ansia crescente dell'aspettazione, la suprema catastrofe. E, singolare anche questo, la visione dell'uno come quella dell'altro poeta è piena di particolari apocalittici, derivati, se non erro, in gran parte, dalle poesie latine sul finimondo così diffuse nel medio evo (1).

Dante infermo crede di mirare nella *Vita Nuova* (XXIII), delle donne andare scapigliate lagrimando e traendo guai, e, lasciamo dire al poeta:

Poi mi parve *veder a poco a poco*
Turbar lo sole ed apparir la stella,
E pianger elli ed ella,
Cader gli augelli volando per l' a're,
E la terra tremare;
Ed omo apparve scolorito e fioco,
Dicendomi: — Che fai? non sai novella?
Morta è la donna tua ch' era sì bella.

La visione del Petrarca è rappresentata, secondo il naturale del poeta, con efficacia meno paurosa; ma i segni di morte sono a un dipresso i medesimi. Invece dell' « omo scolorito e fioco », è Amore che parla al poeta nel sonetto

(1) Cfr. Mone, *Lateïn. Hymn. des Mittelal.* I, nn. 294, 296, 297.

Tra quantunque:

Amor par ch' a l' orecchie mi favelle,
Dicendo: Quanto questa in terra appare,
Fia 'l viver bello; *e poi il vedrem turbare,*
Perir vertuti e 'l mio regno con elle.

Come Natura al ciel la luna e 'l sole,
A l'aere i venti, a la terra erbe e fronde,
A l' uomo e l' intelletto e le parole,
Ed al mar ritogliesse i pesci e l'onde;

Tanto e più fien le cose oscure e sole,
Se morte li occhi suoi chiude ed asconde.

Fu già detto che la rappresentazione di Beatrice atteggiata, nella morte, a quieta dolcezza:

Ed avea seco umilità verace,
Che parea che dicesse: — Io sono in pace —

non fu forse inutile al Petrarca per quella di Laura ne'terzetti stupendi del *Trionfo della morte* (I, 184): *Pallida no, ma più che neve bianca*, che tutti ricordano. Nè m' indugerò a rammemorare quante mai volte l'invocazione di Dante alla morte divenuta *cosa gentile*

Poi che tu se' ne la mia donna stata,

fu ripresa dal poeta di Laura:

Non pò far Morte il dolce viso amaro,
Ma 'l dolce viso dolce pò far Morte...
Dunque vien, Morte; il tuo morir m' è caro.
. . . . . .
E dolce incominciò farsi la Morte.
. . . . . .
Morte bella parea nel suo bel viso;

e si potrebbe seguitar per un pezzo.

Dopo l' immaginazion della morte di Beatrice, parve a Dante che Amore gli dicesse (*V. N.* XXIV) « *Pensa di benedicere lo dì che io ti presi, però che tu lo dei fare* ». Di lì a poco apparve Beatrice con un' altra donna; e Amore avverte il poeta come quella, benchè si nomi Giovanna, possa

esser dimandata anche Primavera; mentre Beatrice va chiamata Amore « per molta simiglianza che ha meco ». Qui dunque abbiamo raggruppati tre pensieri abbastanza sottili: Beatrice accompagnata da altra donna; Beatrice ch' è tutt' una cosa con Amore; il poeta che benedice il dì quando s'invaghì di costei. Ebbene, un eguale raggruppamento de' concetti medesimi appare nelle quartine d' un sonetto del Petrarca:

Quando *fra l'altre donne* ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
Quanto ciascuna è men bella di lei,
Tanto cresce 'l desio che m'innamora. (1)

I' benedico il loco e 'l tempo e l'ora
Che sì alto miraron gli occhi mei;

il quale concetto, poi, fu ripreso e sviluppato, secondo il solito, dal Petrarca stesso, in tutto un sonetto che comincia: *Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno* (1).

III.

Il cod Laurenziano-Rediano 151 attribuisce a Dante una canzone la quale principia *Nel tempo de la mia novella etade*, che da altri codici e da quasi tutte le stampe è data a Cino da Pistoia. Ma a Dante non appartiene di certo, dacchè nel commiato è detto:

Nova canzon del mio camin, tu sei
Tanto gradita per la Dio mercede,
Che certa puoi di me portar novella,
Venti duo millia cinquecento e sei
Che aggio camminato, come vede
L' adorna donna che ancor non favella.

(1) È un pensiero di G. Cavalcanti (ed. Arnone p. 44):

Le donne che vi fanno compagnia
Assai mi piacciono per lo vostro amore.....
Perchè di tutte siete la migliore.

(1) Ma fu anche notato che questo verso è probabilmente tradotto da quello di Pietro Vidal nella canz. *Non es savis*:

Ben aial temps el jorns e l'ans el mes.

Quel *Ventiduo millia cinquecento e sei Che aggio camminato*, non inteso fin ora, ch' io sappia, da alcuno, è sicuramente il cômputo, in giorni, dell' età del poeta; il quale, quando la scrisse, doveva avere sessant' un anno compiuto. Dante, in qualunque modo si pensi circa l' anno della sua nascita, non passò certo i cinquantasei. La canzone sarà dunque di Cino, che potè averla composta, come s' è detto, avanti il 1327.

Ora la canzone *Nel dolce tempo de la prima etade* del Petrarca rassomiglia molto a codesta, non soltanto nel primo verso, ma nella lineazione generale, nel simbolismo ond' è tutta ricorsa, in qualche scorcio e in qualche immagine (1). E se anche il Petrarca stesso, avanti il 1327, era in età da far versi, non pare probabile che un vecchio e illustre poeta volesse torre a modello le rime d' un suo scolare giovine e ignoto il quale più volte dà segno d' averlo tenuto a modello.

Press' a poco il medesimo accade per la canzone: *Ohimè lasso quelle trecce bionde* attribuita a Cino dal cod. Barber. XLV, 47; a incerto dal Riccard. 2846 e dalla Giuntina del 1527, e a Dante dalla Veneta del 1518. Ma l' autorità del cod. Barberiniano è molta: Niccolò de Rossi da Treviso, che lo compilò, fu contemporaneo a quei poeti e legato d'amicizia con Cino (2): sicchè non mi par dubbio che al Pistoiese vada restituita quella canzone. In ogni modo, è certo

---

(1) Per altro, quella del cuore rubato, così comune nella poesia del medio evo e adoperata anche da Dante nel primo sonetto della *Vita Nuova* (*Allegro mi sembrava Ancor tenendo Meo core in mano*) sembra derivata più direttamente dal Barberino. Il Petrarca:

> Questa che col mirar gli animi fura,
> *M' aperse il petto, e 'l cor prese con mano*;

e il Barberino, *Reggimento*, p. 97:

> Io per me sono un suo servo fedele
> Chui ella noe sdegnò colle sue mani
> *D' aprir lo petto, e portarsene il core.*

(2) Cfr. L. del Prete, *Rime di ser Pietro de' Faytinelli*, Bologna, Romagnoli, 1874, pref. e E. Monaci, *Da Bologna a Palermo* nell'*Antologia* del Morandi, 8.a ediz. p. 228-229.

che il Petrarca ne ricavò la mossa, l' atteggiamento, le immagini del suo primo sonetto in morte di Laura, come può vedere da sè chiunque legga e raffronti. Dice quel da Pistoia:

Oimè, lasso! quelle trecce bionde
Dalle quai rilucieno
D'aureo color i poggi d'ogn'intorno!
Ohimè la bella ciera e le dolci onde....
Ohimè 'l fresco el adorno
E rilucente viso!
Ohimè lo dolce riso....
Ohimè caro diporto e ben contegno!
Ohimè dolce accoglienza....
Ohimè 'l bello umile alto disdegno...

E quel d'Arezzo:

Oimè il bel viso oimè il soave sguardo,
Oimè il leggiadro portamento altero!
Oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno e fero
Facevi umile, ed ogni uom vil, gagliardo!

Ed oimè il *dolce riso* onde uscio 'l dardo
Di che morte, altro bene omai non spero!

con quel che segue (1).

Alla prima canzone di Dante in morte di Beatrice (*V. N.* XXXI, *Li occhi dolenti*) rassomiglia assai nella tessitura, nel tòno, in alcune immagini, la prima canzone del Petrarca in morte di Laura. Dice Dante che, morta Madonna, non gli resta altro conforto al dolore, ond' è tratto a morte, se non il pianto:

Ora s' i' voglio sfogar lo dolore
Che a poco a poco a la morte mi mena,
Convïenmi parlar traendo guai;

---

(1) Anche la mossa e qualcos' altro del sonetto

Oh giorno, oh ora, oh ultimo momento,
Oh stelle congiurate a 'mpoverirme

del Petrarca, è ripreso da quello di Cino:

O giorno di tristizia e pien di danno,
O ora, o punto reo ch' io nato fui.

e il Petrarca lo stesso:

Ma io, lasso! *che senza*
Lei nè vita mortal, nè me stesso amo,
Piangendo la richiamo:
Questo m'avanza di cotanta speme,
E questo solo ancor qui mi mantene. (1)

Dante si rivolge alle donne gentili:

Ita n'è Beatrice 'n l'alto cielo,
Nel reame ove gli angeli hanno pace,
E sta con loro; e voi, donne, ha lassate:
Nè la ci tolse qualità di gelo
Nè di calore, come l'altre face,
Ma solo fue sua gran benignitate;

e il Petrarca:

Donne, voi che miraste sua beltate
E l'angelica vita
Con quel celeste portamento in terra,
Di me vi doglia e vincavi pietate,
Non di lei, ch'è salita
A tanta pace.

Dante afferma di Beatrice com'ella fu chiamata in cielo dall'« eterno Sire » perchè vedea ch' *esta vita noiosa*

Non era degna di sì gentil cosa;

e il Petrarca:

Ahi orbo *mondo ingrato!*
. . . . . .
Nè degno eri, mentr'ella
Visse qua giù, *d'aver sua conoscenza*,

---

(1) E nel son. *Poi che la vista*:

Poi che la vista angelica serena,
Per subita partenza, in gran dolore
Fasciato à l'alma e 'n tenebroso orrore,
Cerco, parlando, d' allentar mia pena.

Nè d'esser tocco da' suoi santi piedi; (1)
Perchè cosa sì bella
Dovea 'l ciel adornar di sua presenza. (2)

Dante si rappresenta così il trapasso di Beatrice:

Partissi de la sua bella persona
Piena di grazia l'anima gentile,
Ed è sì gloriosa in loco degno;

e il Petrarca quello di Laura:

L'invisibil sua forma è in paradiso,
Disciolta di quel velo
Che qui fece ombra al fior degli anni suoi.

Altre corrispondenze si notano fra la canzone di Dante e più componimenti del Petrarca in morte di Laura. Dante confessa che, pensando alla morte, gliene viene « un disio tanto soave »; e al Petrarca le immaginazioni della morte di Laura

Àn fatto *un dolce di morir desio.*
(Canz. *Standomi un giorno*)

Dante si consola, affermando:

Ma qual ch'io sia, la mia donna il si vede
Ed io ne spero ancor da lei merzede;

e il Petrarca:

---

(1) Cfr. anche la canz. *Tacer non posso:*

Com' ella venne in questo viver basso
Ch' a dir il ver, non fu degno d' averla;

e altrove, son. *Deh porgi mano:*

Se vertù, se beltà non ebbe eguale
Il mondo, che d'aver lei non fu degno.

(2) E altrove, son. *Quel che d'odore*:

Allor che Dio, per adornare il cielo,
La si ritolse: e cosa era da lui.

Tolta m' è quella onde attendea mercede.

. . . . . .

Ma pur ogni or presente
Nel mezzo del meo cor Madonna siede,
E qual è la mia vita ella sel vede.

(ball. *Amor quando fioria*).

Ce n' è, parmi abbastanza per conchiudere che la deploratoria di Dante per Beatrice, quella che Dante chiama nel commiato: « Pietosa mia canzone », non fu ignota al Petrarca, quand'egli scrisse la canzone che nel commiato chiama « Canzon mia no, ma pianto » e le altre rime in morte di Laura.

L' argomento trattato nel c. XXXIII della *Vita nuova* e nella canzone che vi si contiene, vale a dire il rimpianto dell'amata, il desiderio di morte per la morte di lei, la maraviglia e la gioia de' beati davanti la nuova spiritale bellezza (1); questi e altri somiglianti pensieri sono gran parte del materiale, così riccamente e variamente adoperato, della seconda parte delle *Poesie volgari* del Petrarca, ove non di rado immagini e versi darebber luogo a raffronti con altri di Dante; se non fosse che in questi casi è malagevole lo sceverare la derivazione voluta dalla concordanza casuale. Tanto più che il Petrarca è stato, come tutti sanno, così abile assimilatore e rimaneggiatore di motivi altrui, oltre agli infiniti che sono proprio suoi, da non potersi, se non rare volte, sorprender la schietta sorgente della sua ispirazione.

IV.

Che l'amore quasi teologico per la donna angelicata, per la donna stella, non impedisse poi a' poeti dello stil nuovo di cercarsi ripeschi un po' più terreni, si può affermare con piena certezza. Ma que' poeti avean anche trovato la ma-

(1) Cfr. la chiusa di codesta canzone col son. del Petrarca: *Li angeli eletti e l'anime beate.*

niera di metter d'accordo la contemplazione celeste e gli schianti della carne; di salvare, come si dice, la capra e i cavoli. Si scusarono, e forse il primo fu Dante, di quegli altri amori, col sopraffino pretesto del ritrovare, nelle sembianze della nuova venuta, quelle oltrammirabili della beata beatrice; e il giuoco piacque tanto che, dopo Dante, troppi altri ne seguiron l'esempio. Dante dunque, invaghitosi d'una gentile donna, dopo la morte di Beatrice (*V. N.* XXXV), non si ritrae; ma si contenta di dire nell'anima trista:

Ben è con quella donna quello Amore
Lo qual mi face andar così piangendo;

vale a dire: — l'amore della donna gentile e quello di Beatrice, ond'io piango, son tutt'una cosa. — E nel capitolo seguente dichiara: « questa donna... *molte fiate mi ricordava de la mia nobilissima donna* »; e nel sonetto che v'è inserito:

Color d'amore e di pietà sembianti
Non preser mai così mirabilmente
Viso di donna....
Come lo vostro....

Sì che per voi mi ven cosa a la mente,
Ch' io temo forte no lo cor si schianti.

Insomma: la donna gentile, negli atti, nel colore perlaceo del viso, nella pietà e gentilezza, gli ricorda la morta Beatrice; ond'egli ama questa in colei. Casistica del sentimento!

Guido Cavalcanti, pellegrino nella chiesa della Dorada a Tolosa, s'innamora nella Mandetta. E quell'altra donna, forse la Giovanna « aulente primavera », ch'egli avea lasciata in Firenze? Non importa; questa le rassomiglia:

Una giovane donna di Tolosa
Bella e gentil, d'onesta leggiadria,
Tant' è diritta e simigliante cosa,
Ne' suoi dolci occhi, de la donna mia,

Ch'è fatta dentro al cor disiderosa
L'anima in guisa, che da lui si svia,
E vanne a lei....

Lo stesso caso occorse a Cino, se è sua veramente la canzone: *Di nuovo gli occhi miei*, la quale, per l' appunto, s' apre con quella dichiarazione:

> Di nuovo gli occhi miei per accidente
> *Una donna piacente*
> *Miraron, perchè mia donna simiglia.*

Codest' artifizio faceva troppo buon giuoco al Petrarca, il quale si confessò da se medesimo eccessivamente inclinato a' traviamenti d'amore (*Senil.* VIII 1), perchè egli non se ne giovasse. Se ne giovò in fatti, più d' una volta; nel sonetto *Movesi il vecchierel*, dichiara come, lontano a Laura, ei cercava qualche donna che le somigliasse:

> Così, lasso, talor vo cercand' io,
> Donna, quanto è possibile in altrui
> La disiata vostra forma vera.

Anche nel sonetto *Ben sapeva io*, parmi che il poeta alluda a una casuale rassomiglianza, quando racconta:

> I' fuggia le tue mani, e per camino,
> Agitandom 'i venti e 'l ciel e l' onde,
> M' andava sconosciuto e pellegrino;
>
> Quando ecco i tuoi ministri, i' non so donde,
> Per darmi a diveder ch' al suo destino
> Mal chi contrasta e mal chi si nasconde.

Codesto sonetto fu scritto in Italia (1); e il Petrarca fuggiva l'amor di Laura. Or che saranno stati i nuovi « ministri, d'amore, se non due begli occhi di donna, i quali gli ricordavano quelli della bionda Avignonese? I commentatori v' hanno escogitate le rimembranze e le immaginazioni di quell' amore che il poeta fuggiva; ma che significa allora quell' « i' non so donde »? Perchè il poeta non doveva sapere onde gli venivano i pensieri dell' amore di Laura? E la maraviglia improvvisa di quel *Quando ecco?* Che c' era da stupirsi s' e' ripensava a Madonna?

---

(1) Cfr. a dietro *Su l' ordinamento*, p. 68 e sgg.

Che Dante, dopo Beatrice e la donna gentile, avesse amato altre donne, non par dubbio alla più parte de' chiosatori moderni. La canzon montanina *Amor dacchè convien* e le canzoni pietrose si riferiscono a persone reali, anche secondo il parer nostro, ch' è poi quello di molti valentuomini. E un fatto qui giova rilevare: mentre dalle poesie, certamente e in tutto allegoriche, del *Convivio*, non c' è riuscito di scoprire che il Petrarca ripetesse nulla all'opera sua, poco o molto ei trasse invece dall'altre rime di Dante; segno ch' ei pure vi trovava materia d'amor vero e schietto.

Singolare corrispondenza di pensieri, d'affetti e d' immagini hanno tra loro la canzone *E' m' incresce* di Dante e quella *I' vo pensando* del Petrarca. I due poeti si senton, per la grande passione, vicini a morte; e se ne dolgono amaramente; e accusano Amore, che gli ha condotti a quel passo. Il tòno del cominciamento è severamente accorato in entrambi; dice Dante:

E' m' incresce di me si duramente
Ch' altrettanto di doglia
Mi reca la pietà quanto 'l martiro:
Lasso! però che dolorosamente
Sento contra mia voglia
Raccoglier l' aer del sezza' sospiro
Entro quel cor, che i begli occhi feriro
Quando gli aperse Amor con le sue mani
Per conducermi al tempo che mi sface.

E il Petrarca:

I' vo pensando, e nel penser m' assale
Una pietà sì forte di me stesso (1),
Che mi conduce spesso
Ad altro lagrimar ch' i' non soleva:
Chè, vedendo ogni giorno il fin più presso,
Mille fiate ò chieste a Dio quell' ale
Co' le quai del mortale
Carcer nostr' intelletto al ciel si leva.

(1) Cfr. nelle *Rime* del Cavalcanti, (ed. Arnone, p. 44):

A me stesso di me pietate vene
Per la dolente angoscia, ch' i' mi veggio,
Di molta debolezza, *eccetera*.

Dante dice dell' anima sua sconsolata

Ch' anzi la sua partita
L' ascolta *con pietate* il suo Fattore;

e il Petrarca spera in Gesù crocefisso:

Quelle *pietose braccia*,
In ch' io mi fido, veggio aperte ancora.

Rammemorando entrambi la storia del loro amore, Dante confessa che la bella donna nacque per suo male:

Quando m' apparve poi la gran beltate,
Che sì mi fa dolere....
Quella virtù che ha più nobilitate,
Mirando nel piacere,
S' accorse ben che 'l suo male era nato:
E conobbe 'l disio ch' era criato
Per lo mirare intento ch' ella fece;

e il Petrarca lo stesso, con lo stesso tòno:

Già sai tu ben quanta dolcezza porse
Agli occhi tuoi la vista di colei
La qual anco vorrei
Ch' a nascer fosse per più nostra pace.
Ben ti ricordi (e ricordar ten dèi)
De l' imagine sua, quand' ella corse
Al cor, là dove forse
Non potea fiamma intrar per altrui face.

Dante vede bene che gli occhi della sua donna gli recano morte; eppure non può stancarsi di ricordarli:

Oimè quanto piani
Soavi e dolci vèr me si levaro,
Quand' egli incominciaro
La morte mia, ch' or tanto mi dispiace,
Dicendo: *Il nostro lume* porta pace;

e lo stesso contrasto è nella canzone del Petrarca:

E 'l lume de' begli occhi, che mi strugge
Soavemente al suo caldo sereno,

Mi ritien con un freno,
Contr' a cui nullo ingegno o forza valme (1).

Infine l' Allighieri si duole, che per quell' amore e' si trovi vicino a morte:

Avvegna *che men duole*,
Perocchè il mio sentire è meno assai,
Ed è più presso al terminar de' guai;

e messer Francesco:

Or ch' i' *mi credo al tempo del partire*
Esser vicino o non molto da lunge....
..... da l' un lato *punge*
Vergogna e *duol*.

Non ho voluto notare se non le concordanze fra le due canzoni; ma si potrebbe agevolmente mettere in chiaro come di molti luoghi della canzone di Dante si sia giovato il Petrarca qua e là in altri componimenti. Se non che tale dimostrazione sarebbe affatto pedantesca, giacchè, dopo tutto ciò che abbiamo notato, s' intende bene come il poeta che avea presente alla memoria tanta parte delle figurazioni e delle dizioni di Dante, se ne servisse un po' pertutto, dove gli facea comodo.

Che il Petrarca derivasse le tre maravigliose canzoni su gli occhi da una attribuita a Cino da Pistoia (2), fu già notato da' commentatori; ma nessuno s' è accorto, finora, che gran parte del materiale colà adoperato dal Petrarca si ritrova in certe rime di Dante; segnatamente nella canzone *La dispietata*, nella canzone *Io sento sì*, nella canzone *Così nel mio parlar*, nella canzone *Amor che muovi* e nella canzone *Amor dacchè*.

Nella canzone *Perchè la vita*, il Petrarca, quasi temendo

---

(1) Cfr. nel son. *Ciò che procede* di Cino:

Contro la qual valor nïente vale.

(2) Sarebbe quella che comincia: *Quando Amor gli occhi rilucenti e belli*; ma è troppo dubbio che appartenga a Cino, dacchè non gli è data da nessun codice. Cfr. Bartoli, *Stor.* IV, p. 49.

d'affrontare un soggetto così alto e pericoloso, si rivolge, per soccorso, agli occhi della sua donna:

Occhi leggiadri, dove Amor fa nido,
A voi rivolgo *il mio debile stile*
Pigro da sè, ma 'l gran piacer lo sprona;
E chi di voi ragiona,
Tien dal soggetto un abito gentile,
Che, con l'ale amorose
Levando, il parte d'ogni pensier vile (1).

Anche Dante, volendo cantar la bellezza della sua donna, s'era rivolto, per aiuto, ad Amore:

Quanto è nell'esser suo bella, e gentile
Negli atti ed amorosa,
Tanto lo immaginar, che mai non posa,
L'adorna nella mente, ov'io la porto;
Non che da sè medesmo sua sottile
A così alta cosa,
Ma dalla tua virtute ha quel, ch'egli osa
Oltra il poter, che natura ci ha pòrto.

La strofe III della canzone del Petrarca richiama, nella rappresentazione immediata e tremebonda degli effetti amorosi, la strofe III della canzone dantesca *Così nel mio parlar*. Dice Dante:

Egli (*Amore*) alza ad or od or la mano, e sfida
La debole mia vita....
E 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
Fuggendo corre verso
Lo cor che 'l chiama; ond' io rimango bianco;

e il Petrarca:

Dunque ch'i' non mi sfaccia
Sì frale oggetto a sì possente foco,
Non è proprio valor che me ne scampi;
Ma la paura un poco
Che 'l sangue vago per le vene agghiaccia,
Risalda il cor....

---

(1) Cino nella canz. *Non spero*:

A lei veder menaron gli occhi il core;
Partissi allora ciascun pensier vile.

Dante dice alla sua donna, nella canz. *La dispietata:*

E voi pur sete quella ch' io più amo....
Chè sol per voi servir, la vita bramo;

e il Petrarca, agli occhi della sua:

Felice l' alma che per voi sospira,
Lumi del ciel! per li quali io ringrazio
La vita, che per altro non m' è a grado.

Dante nella *Vita Nuova* (XVI), ha il sonetto *Spesse fiate*, dove, fra l' altro, dichiara:

Ch' Amor m' assale subitanamente
Sì che la vita quasi m' abbandona:
Campami un spirto vivo solamente,
E quei riman perchè di voi ragiona;

e lo stesso accade al Petrarca per la dolcezza di veder la sua donna:

(Vostra mercede) i' sento in mezzo l' alma
Una dolcezza inusitata e nova;
La qual ogni altra salma
Di noiosi pensier disgombra allora
Sì, che di mille un sol vi si ritrova:
Quel tanto a me, non più, del viver giova.

Un pensiero fra' più triti dell' antica poesia è quello del far cose egregie non per altro, che per crescer pregio all'amata, a cui l' amante appartiene, secondo il formulario cavalleresco. Codesto pensiero occorre nella canzone *Io sento sì* di Dante:

Quand' io penso un gentil desìo, ch' è nato
Del gran desìo ch' io porto,
Ch' a ben far tira tutto il mio potere,
Parmi esser di mercede oltra pagato....
. . . . . .
Perocchè s' io procaccio di valere,
Non penso tanto a mia proprietate,
Quanto a colei che m' ha in sua podestate;
Chè 'l fo perchè sua cosa in pregio monti:
Ed io son tutto suo; così mi tegno;
Ch' Amor di tanto onor m' ha fatto degno.

Sicuro: questo, come s'è detto, era un concetto consuetudinario di quella poesia; ma, appunto per ciò, ogni rimatore s'ingegnava di ricavarne altre forme, altri aspetti o, se piace meglio, altri arzigogoli. E bene: a me pare che il Petrarca rimaneggi quel concetto non molto diversamente dall'Allighieri. Nella canz. *Perchè la vita*, dice:

Onde s'alcun bel frutto
Nasce di me, da voi vien prima il seme:
Io per me son quasi un terren asciutto,
Còlto da voi; e 'l pregio è vostro in tutto;

e sul principio della canz. *Gentil mia donna:*

Gentil mia Donna, i' veggio
Nel mover de' vostri occhi un dolce lume,
Che mi mostra la via, ch'al ciel conduce.
. . . . . .
Questa è la vista ch'a ben far m'induce,
E che mi scorge al glorioso fine;
Questa sola dal vulgo m'allontana;

e più avanti:

Sforzomi d'esser tale,
Qual a l'alta speranza si conface,
Ed al foco gentil ond'io tutto ardo.

La mossa della canz. *Poi che per mio destino* del Petrarca e la successione dei pensieri, segnatamente nelle prime due stanze, son quali nel principio della canzone *Amor dacchè* dell'Allighieri. Il quale dice:

Amor, dacchè convien pur ch' io mi doglia,
Perchè la gente m'oda
E mostri me d'ogni virtude spento,
Dammi savere *a pianger come ho voglia*:
Sì che 'l duol che si snoda
Portin te mie parole come 'l sento;

e il Petrarca:

Poi che per mio destino
A dir mi sforza quell' accesa voglia
Che m'à sforzato a *sospirar* mai sempre,

Amor, ch' a ciò m' invoglia,
Sia la mia scorta e 'nsegnimi 'l camino,
E col desio le mie rime contempre.

I due poeti continuano temendo e insieme desiderando di morire dalla dolcezza d' amore; finchè entrambi conchiudono invocando pietà dalle loro nemiche; e, come Dante implora:

Ma se mi dài parlar quanto tormento,
Fa', signor mio, che innanzi al mio morire,
Questa rea per me nol possa udire;
Chè, se intendesse ciò ch' io dentro ascolto,
Pietà faria men bello il suo bel volto,

così il Petrarca protesta:

Mostrimi almen ch' io dica
Amor, *in guisa che se mai percote*
Gli orecchi de la dolce mia nemica,
Non mia, ma di pietà la faccia amica.

In una delle strofi seguenti il Petrarca brama di star tutto un giorno a mirar Laura negli occhi:

Così vedess' io fiso
Come Amor dolcemente gli governa,
Sol un giorno da presso,
Senza volger già mai rota superna,
Nè pensasse d' altrui nè di me stesso,
E 'l batter gli occhi miei non fosse spesso!

ch' è, se non erro, il desiderio di Dante nella canz. *Così nel mio parlar*:

S' io avessi le bionde treccie prese....
Con esse passerei vespro e le squille....
E i suoi begli occhi, ond' escon le faville,
Che m' infiammano il cor, ch' io porto anciso,
Guarderei presso e fiso,
Per vendicar lo fuggir che mi face.

Anche Dante, folgorato dagli occhi della sua donna, si rappresenta pallido e atterrito, quasi vicino a morte, nella canz. *Amor dacchè*:

Com' io risurgo, e miro la *ferita*
Che mi disfece quando io fui percosso,
Confortar non mi posso
Sì, ch' io non tremi tutto di paura.
E mostra poi la faccia scolorita
Qual fu quel tuono, che mi giunse addosso; (1)
Che se con dolce riso è stato mosso,
Lunga fiata poi rimane oscura
Perchè lo spirto non si rassicura.
. . . . . .
Qui, vivo o morto, come vuoi, mi palpi
Mercè del fiero lume
Che folgorando fu via alla morte.

E il Petrarca significa, con simigliante veemenza, gli effetti degli sguardi di Laura; egli cerca di parlare e non può, giacchè è rimasto come tramortito:

Ma le *ferite impresse*
Volgon per forza il cor piagato altrove:
Ond' io divento smorto,
E 'l sangue si nasconde i' non so dove,
Nè rimango qual era; e sonmi accorto
Che questo è 'l colpo di che Amor m' à morto.

Una delle canzoni pietrose incomincia:

Amor, tu vedi ben, che questa donna
La tua virtù non cura in alcun tempo;

ov' io credo che chiunque abbia a scorgere il germe del madrigale del Petrarca, i cui due primi versi sono parafrasi di quelli di Dante:

Or vedi, Amor, che giovenetta donna
Tuo regno sprezza, e del mio mal non cura;

sopratutto se si badi a' tre versi onde quel madrigale si compie:

---

(1) Forse è reminiscenza del « trono » di Guido Guinizelli nel son.: *Lo vostro bel saluto:*

Per gli occhi passa, come fa lo trono
Che fèr per la finestra della torre.

I' son pregion; ma se pietà ancor serba
L' arco tuo saldo e qualcuna saetta,
Fa di te e di me, signor, vendetta,

ch' è un motivo della canzone pietrosa *Così nel mio parlar:*

E dàlle per lo cor d' una saetta,
Che bell' onor s' acquista in far vendetta. (1)

Del rimanente, che il Petrarca conoscesse e ammirasse almeno una delle canzoni pietrose, si ricava da quella sua *Lasso me, ch' i' non so:* nella quale, citando a mo' di chiusa in ciascuna stanza il primo verso di canzoni d'altri poeti, in fondo alla terza rammemora quello di Dante:

Così nel mio parlar voglio esser aspro.

Finalmente qui voglio citare alcune concordanze, che non mi paion casuali, di versi.

1. Dante, canz. *La dispietata:*

Che buon signor mai non ristringe 'l freno
Per soccorrere al servo, quando 'l chiama,
Che non pur lui, ma 'l suo onor difende. (2)

Il Petrarca, canz. *Vergine bella:*

---

(1) Parve a Giosafatte Biagioli, nel suo commento al Petrarca, che la sestina *L' aere gravato* proceda tutta dalla canzone pietrosa *Io son venuto;* segnatamente dalla strofe *Levasi della rena.* Confesso che, salvo qualche particolare necessariamente comune nelle due rappresentazioni dell' inverno, stupendamente adombrate da ambo i poeti, io non so trovare altra relazione fra i due componimenti. Perfino il concetto fondamentale è diverso: Dante, invaso da una passione improvvisa e violenta, afferma come, non ostante il freddo che serra le cose, egli è tutto caldo d'amore; il Petrarca si lagna d' esser ei pure *nel cor via più freddo che ghiaccio*; nè, per colpa di Madonna, potrà cessare l' inverno dell' anima sua, pur quando tornerà il sereno e rifioriranno le valli.

(2) E altrove, nella canz. *Amor che muori*:

Onor ti sarà grande, se m' aiuti,
Ed a me ricco dono.

Ch' a te onore ed a me fia salute.
Vergine, in cui ò tutta mia speranza
Che possi e vogli al gran bisogno aitarme....

2. Dante, canz. *Così nel mio parlar:*

Così nel mio parlar voglio esser aspro
Com' è negli atti questa bella pietra.

Il Petrarca, canz. *Se 'l pensier che mi strugge:*

Però ch' Amor mi sforza
E di saver mi spoglia,
Parlo in rime aspre e di dolcezza ignude.

3. Dante, canz. *Morte poi ch' io:*

S' io veggio *il lume de' begli occhi spento.*

Il Petrarca, son. *La vita fugge:*

E i lumi bei che mirar soglio, spenti.

4. Dante, sestina *Al poco giorno:*

Sì bel ch' *Amor vi viene a stare all' ombra.*

Il Petrarca, canz. *Se 'l pensier che mi strugge:*

Amor e que' begli occhi
Ove si siede a l' ombra.

5. Dante, son. *Se vedi:*

Se vedi gli occhi miei di pianger vaghi.

Il Petrarca, canz. *Sì è debile:*

Per gli occhi che di sempre pianger vaghi,

e, ancora, nel son. *Quella fenestra:*

Fanno le luci mie di pianger vaghe. (1)

---

(1) Cfr. *Inf.* XXIX, 2-3:

. . . . le luci mie . . . .
Che dello stare a piangere eran vaghe.

6. Dante, canz. *Così nel mio parlar:*

Perch' io non *so da lei nè posso aitarme.*

Il Petrarca, son. *Solea lontana:*

Nè di duol nè di tema posso aitarme.

7. Dante, canzone *Donne ch' avete:*

Amor sì dolce mi si fa sentire
Che, s' io allora non perdessi ardire,
Farei, parlando, innamorar la gente.

Il Petrarca, son. *Discolorato:*

E, se come ella parla e come luce
Ridir potessi, *accenderei d' amore*
Non dirò d' uom, un cor di tigre o d' orso.

8. Dante, *Vita Nuova*, XIII:

Buona è la signoria d' Amore, *però che trae*
lo intendimento del suo fedele da tutte le vili cose.

Il Petrarca, canz. *Perchè la vita:*

E chi di voi ragiona
Tien dal soggetto un abito gentile,
Che, con l' ale amorose
Levando, il parte d' ogni pensier vile.

9. Dante, *Vita Nuova*, XIII:

Non buona è la signoria d' Amore, però che
quanto lo suo fedele più fede li porta, tanto più
gravi e dolorosi punti li conviene passare.

Il Petrarca, son. *Padre del ciel:*

.... i' fui sommesso al dispietato giogo,
Che sopra i più soggetti è più feroce. (1)

---

(1) Bisogna dire, per altro, che questo e il precedente concetto eran già fra le galanterie consuetudinarie della poesia provenzale. Su che cfr. A. Gaspary, *La scuola poet. siciliana del sec. XIII*, Livorno, 1882, pp. 80-82.

10. Dante, *Vita Nuova*, XXIII:

> Elli era tale a veder *mio colore*,
> *Che facea ragionar di morte altrui.*

Il Petrarca, sonetto *Amor con sue promesse:*

> Quando sarai *del mio colore accorto*,
> Dirai: S' i' guardo, e giudico ben dritto,
> *Questi avea poco andare ad esser morto.*

11. Dante, *Vita Nuova*, XXVI:

> Ella si va, *sentendosi laudare*,
> *Benignamente e d' umiltà vestuta.*

Il Petrarca, canz. *Amor, se vuo':*

> L' angelica sembianza *umile e piana*
> *Ch' or quinci or quindi udia tanto lodarsi.*

E lascio da parte i *Trionfi;* il cui concetto morale già si trovava nell' *Africa*, II, 428 e sgg. come dimostrò lo Zumbini (1), benchè forse il poeta ne avesse avuto l'ispirazione da un luogo della *Consolat. Philos.* di Boezio II, 7 (2). Ne' *Trionfi* è manifesto l'influsso della *Comedia*: assai sovente vi ritornan echi di versi, di motivi, d'immaginazioni, del gran poema; e come notò il Gaspary, e avea prima trovato l'Emiliani-Giudici (3), il *Trionfo d' Amore* ricorda troppo da presso i canti IV e V dell' *Inferno*, nell' impostatura, nella sfilata degli amanti, nel rilievo dato a certe figure, nell' episodio di Massinissa ch' è lucidato su quello di Francesca da Rimini. Ma su ciò non casca omai dubbio; e la scoperta di qualche nuova corrispondenza poco aggiunge e

---

(1) *Studi sul Petrarca*, 1895, p. 141 e sgg.

(2) Cfr. Gaspary, *St. d. lett. ital.* I, p. 489. Par che il Petrarca si giovasse anche di un luogo della *Institutiones* di Lattanzio; cfr. ciò che ne dice il Liebrecht nel *Jahrb. f. rom. u. engl. Litt.* VIII, 354 e sgg.

(3) *St. d. lett. ital.* lez. VI.

poco toglie a ciò ch' è risaputo da tutti (1).

E dopo questo? Dovremo noi dire che il Petrarca non sia più quel poeta originale e profondo, che prima ci figuravamo?

Noi diremo invece che il poeta di Laura parrà sempre più originale, a mano a mano che s'andran ricercando le sorgenti a cui egli attinse per ravvivare l' opera propria. L'originalità d' un poeta non consiste davvero ne' materiali della sua composizione, anzi nello spirito ond'egli la informa. Ogni uomo è un temperamento, vale a dire un' anima: s' ei riesce a trasportare sè stesso nell' opera sua, rimane originale, anche quando si sia giovato il più largamente possibile di roba altrui. Perchè l'anima sua ricolorerà d' altra luce il materiale esterno; rigetterà la parte più discordante; fará propria, vale a dir nuova, quella che si sarà assimilata.

Tale è il caso di Dante e del Petrarca. L' Allighieri era un magro; messer Francesco era un grasso (ci perdòni la

---

(1) Cito, di passaggio, le seguenti concordanze fra la *Comedia* e i *Trionfi*.

1. *Com.* V, 105-106:

. . . . . come vedi . . . . .
Amor condusse noi ad una morte.

Tr. d' Am. I, 118:

Ch' amando, come vedi, a morte corse.

2. *Com.* V, 110:

Chinai il viso, e tanto il tenni basso
Finchè 'l Poeta mi disse: *Che pense?*

Tr. d' Am. III, 2 (secondo la Volgata):

. . . . io stava come l'uom che non può dire,
E tace . . . . . .
Quando l'amico mio: Che fai? che mire?
Che pensi? disse.

3. *Com.* XIII, 45:

. . . . e stetti *come l' uom che teme.*

Tr. d' Am. III, 85 (secondo la Volgata):

Così parlava: ed *io com' uom che teme.*

4. *Com.* V, 126:

Farò come colui che piange e dice.

Tr. della Morte II, 20:

Risposi in guisa d' uom che parla e plora.

Per altri raffronti vedi il commento del Biagioli, Milano, 1823.

critica documentale questi modi di dire che dichiareremo più avanti): quegli era un bilioso; questi un melanconico: l'uno avea l' istinto e il desiderio della verità, o che a lui parea tale, se anche amara; l' altro avea quello della dignità, se anche un po' fredda: il primo amava le dissonanze, gli strappi, i toni violenti; l'altro le mezze tinte, le mezze armonie, non so che di tenue e di velato; quegli era un attivo, questi un contemplativo. Abbiamo notato le concordanze fra Dante e il Petrarca; ma sarebbe anche più utile il rilevarne, con acuta intelligenza, potendo, le discordanze. Dante, impetuoso e eccessivo, non riesce a accordare l'amor platonico e il sensuale; fa di Beatrice un angelo in vita e la scienza di Dio dopo morte, di colpo; ma non nasconde le passioni carnali, la « pargoletta » e le altre vanità. Il Petrarca, più eguale, più conciliativo, più vigile, fin che può, smorza e agguaglia quà e là le tinte d'altri amori, e li fonde tutti, nel poema lirico suo, insieme con quello di Laura, che sicuramente n'è il nucleo più degno e più cospicuo; e rigetta i componimenti che non può torcere in alcun modo a altra significazione (1). Ma egli non riesce a far la sua amica nè tutta donna, nè tutta angelo: Laura viva è troppo angelo per una donna; Laura morta è troppo donna per un angelo.

Nell' espressione de' suoi amori sensuali, Dante non lascia luogo a dubitare, se non a' ciechi, circa la sfrenata realtà della sua passione. Basti rammemorar certi luoghi delle canzoni pietrose:

. . . . che mi torrei dormire in pietra
Tutto il mio tempo, e gir pascendo l' erba,
Sol per vedere u' suoi panni fann' ombra.
(canz. *Al poco giorno*).

Oimè perchè non *latra*
Per me, com' io per lei *nel caldo borro?*
. . . . . .
E non sarei pietoso nè cortese,
Anzi farei com' orso quando scherza,
(canz. *Così nel mio parlar*).

(1) Così il son. *Antonio, cosa ha fatto la tua terra* e la ball. *Donna mi vene spesso ne la mente*, che si trovano nelle antichissime stampe.

Ond' io l' *ho chiesta* in un bel prato d' erba
Innamorata com' anco fu donna. (1)
(sest. *Al poco giorno*).

Il Petrarca toglie de' motivi di Dante; ma gli fa suoi, gli atteggia a modo suo: e quando giunge a una di codeste frasi aspre, torna a dietro. Chi sa mai quante circonlocuzioni avrebbe adoperate il Petrarca, per dir quel che Dante in quella frase rapida e brusca: *Ond' io l' ho chiesta.... Innamorata!*

Appunto per questa divergenza di temperamento, mentre Dante è breve e possente, il Petrarca è largo e diffuso. Chi vuole, non dirò dissimulare, ma adornare la verità, abbisogna di più parole che uno, il quale la presenti nuda e cruda, come la vede. S' è notato infatti più volte, nel corso di questo studio come, da uno o due versi di Dante, il Petrarca riuscisse a ricavare persino una strofe intera. A Dante bastava lo spirito della cosa; il Petrarca si compiaceva d'accarezzarne amorosamente, di svilupparne e lumeggiarne pensatamente la forma. E così guadagnava in eleganza ciò che perdeva d'immediata efficacia.

Come ognuno intende, è propriamente questa la originalità e la suprema gloria d' un poeta: trasfonder sè stesso nell'opera sua; lasciar, dopo morto, ne' suoi scritti, la propria immagine non più mortale. Per conseguire codesto, ba-

---

(1) I commentatori di Dante non hanno, parmi, inteso questo luogo. V. Imbriani, *Studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1891, p. 478, dichiara il luogo « difficiletto », e propone di leggere *Innamorato come unqua fu donna*. Il luogo a me par chiaro. E significa: — Le chiesi che mi si mostrasse innamorata come non fu donna mai. — La frase *L' ho chiesta . . . . innamorata* è un po' ardita (anche in latino il doppio accusativo, in quel caso, è piuttosto raro); ma il significato è lampante. *Anco* per *mai*, come in provenzale *ainc* = *unquam*, è dell' antica lingua poetica. Nelle *Ant. Rim. Volg.* XXXIV, 16:

Nè de la vostra amistate
Non eb' io *anche* guiderdone;

ne' *Conti di ant. cavalieri*, ed. Papa, nel *Giorn. stor.* III, p. 217: « e che ciò fo el dolore k' elli ebbe *anke* el maggiore ».

sta esser sincero; vale a dire essere originale. Che i materiali fantastici, affettivi, rettorici, sian più o meno derivati da scritti altrui, non importa; importa che il concetto della vita, la visione interna delle cose, l'anima, insomma, dell'opera d'arte, sia quella del suo autore: che, per ciò stesso, non può esser quella d'un altro. Molti petrarchisti del cinquecento non sono originali; perchè? Perchè hanno imitato frasi, concetti, immagini del Petrarca? Nulla affatto; ma perchè si son ridotti a vedere il mondo esterno con gli occhi del Petrarca; perchè in quel loro materiale non si rivela un'anima nuova, anzi persiste quella del loro prediletto poeta.

Invece negli scritti di Dante e in quelli del Petrarca, su tutte le derivazioni e le imitazioni, si sentono errare due spiriti, si sentono vibrare due temperamenti diversi, direi quasi opposti. L'uno è fiero, l'altro è mansueto; l'uno è eccessivo, l'altro è temperato: l'uno vuol tenersi retto, l'altro vuol tenersi decoroso. La vita di questi due uomini è la prova documentale del loro carattere: e l'opera di ciascuno è lo specchio fedele della sua vita.

Dopo la prima edizione di questo mio scritto, l'argomento fu ripreso da altri in più trattazioni: A. Moschetti, *Dell' ispirazione dantesca nelle rime di F. Petrarca*, Urbino, 1894; C. Cipolla, *Dante e Petrarca* negli *Atti del R. Istituto Veneto*, t. VIII, ser. VII; N. Scarano, *L'invidia del Petrarca* nel *Giorn. Stor. d. lett. ital.* XXIX. Ha tentato di scagionare il Petrarca dalla colpa (che non è punto una colpa) d'avere imitato Dante, G. Melodia, *Difesa di F. Petrarca* nel *Giornale dantesco* del 1897. Deliberatamente non mi giovai di codesti lavori, quasi sempre notabili, per non toglier loro nulla della loro freschezza.

PER UN VERSO DEL PETRARCA

I.

Nel quarto canto del *Trionfo d' Amore*, il Petrarca dà una lista di poeti i quali egli immagina d' aver veduti dietro il carro del trionfatore; e, fra gli altri,

> i Siciliani,
> Che fur già primi e quivi eran da sezzo (v. 36).

A intender codesto verso, giova riferire un luogo del proemio alle *Familiares* (ed. Fracassetti I, p. 14): *Quod genus* (la poesia volgare) *apud Siculos* (*ut fama est*) *non multis ante saeculis renatum*, *brevi per omnem Italiam ac longius manavit.*

Secondo il Petrarca, dunque, era fama che la poesia volgare fosse nata in Sicilia, donde s' era sparsa per tutto il resto d' Italia; e che i Siciliani fossero stati « primi » a dire per rima in Italia.

Così il *Trionfo d' Amore* come la lettera furon composti nella seconda metà del secolo decimoquarto; ma il Petrarca deve avere raccolto la voce ch' ei riferisce, fin da' primi anni della sua giovinezza, quando si recò a studiar legge e cominciò forse a scriver versi in Bologna; dove da re Enzo al Guinizelli e dal Guinizelli a Cino da Pistoia era antica la tradizione della poesia italiana. Oltre a ciò, il Petrarca viaggiò molto: dopo che a Bologna, fu in Napoli e in Toscana, e dovè trovare pertutto quella fama medesima, se parecchi anni appresso egli la riferiva, in prosa e in versi,

senza dubitazione. Di guisa che l'attestazione del Petrarca viene a dire, in somma, che circa settant'anni dopo la morte di Federigo II, meno di quaranta dopo la morte degli ultimi trovatori siciliani, meno di cinque dopo la morte di Dante, il teorizzatore della volgare eloquenza, in tutta Italia e in Provenza era fama che la poesia italiana fosse nata in Sicilia, per opera segnatamente di Siciliani.

S'è creduto, in questi ultimi tempi, che con quell'attestazione del Petrarca contrastasse una di Dante; e non mi par punto vero. Dante nel suo libro *De vulgari eloquentia* I, 12 (ed. Rajna) dichiara: « E primieramente facciamoci a considerare il volgar siciliano; giacchè sembra che il volgar siciliano avanza gli altri di gloria, e perchè tutto quanto gl'Italiani poetano è detto siciliano, e perchè troviamo moltissimi (*perplures*) dottori indigeni aver gravemente cantato; come in quelle canzoni, *Ancor che l'aigua per lo focho lassi*, e *Amor, che lungiamente m'ài menato*. Ma questa fama della terra siciliana, se scrutiamo bene ove tende, si pare rimasta solo a vergogna de' signori italiani, i quali, con usanza non eroica, ma plebea, seguon superbia. Avvegnachè gl'illustri eroi Federigo imperatore e Manfredi suo benegenito, dimostrando la nobiltà e rettitudine della loro natura, seguiron consuetudini umane, disdegnosi delle brutali; sicchè i nobili di cuore e dotati di pregi si studiavano d'attaccarsi alla maestà di sì grandi principi: di guisa che al tempo loro qualunque cosa gli eccellenti fra i Latini producevano, primieramente compariva nell'aula di sì grandi sovrani; e perchè il soglio regale era Sicilia, ne venne che quanto in volgare i nostri predecessori divulgarono, si dicesse siciliano: ciò riteniamo noi pure; nè i posteri varranno a mutarlo ».

Qui Dante non ricerca propriamente le origini della poesia siciliana, ma le ragioni di quella gran nominanza acquistata su gli altri volgari dal siciliano. E ne trova due: la prima, che moltissimi dottori indigeni gravemente cantarono; la seconda, che tutto quanto gl'Italiani, anche al suo tempo, poetavano, era detto siciliano. Ma come potè accadere che poesia scritta da Bolognesi e da Toscani seguitasse a dimandarsi siciliana? Anche di questo fatto ricerca Dante

la causa, e la trova nell' originario concorso de' trovatori d'ogni parte d' Italia al soglio regale di Sicilia per la gentilezza e benignità de' principi svevi; di guisa che quanto là si produceva, era detto siciliano. Dante in somma viene a dire: il volgar siciliano crebbe in fama su gli altri per opera d'assai trovatori siciliani; ma oggi non accadrebbe che la poesia tutta in volgare si dimandasse siciliana, se quest' uso non fosse venuto a quel tempo che nell'aula siciliana accorsero trovatori d' altre parti d' Italia e quanto ei pure poetarono fu detto, per cagione del luogo dove si produceva, siciliano.

Ciò è espressamente dichiarato da Dante; ma il suo ragionamento sottintende anche altri fatti. Se gli *excellentes Latinorum* si sforzarono d' accostarsi a' due principi svevi per la fama dell' amorevolezza onde costoro accoglievano, fra altri, anche i dicitori per rima, bisogna immaginare che Federigo e Manfredi avessero cominciato a dar segno di tale amorevolezza a quelli che prima stavan loro da torno: i quali saranno stati i nativi di quel regno di Sicilia, siciliani, pugliesi, napoletani, su cui Federigo e Manfredi per l'appunto esercitavano il loro dominio. L'argomentazione di Dante così nella forma come nella sostanza rivela che il pensier dell'autore era quello. I *perplures doctores indigenes* son ricordati promovitori della poesia siciliana avanti gli *excellentes Latinorum;* senza la benevolenza dimostrata da' due principi svevi a' migliori fra' lor medesimi sudditi, i quali trovavan per rima, nè anco Dante sarebbe riuscito a spiegare il concorso di poeti d'altre parti d'Italia alla corte siciliana, e la conseguente denominazione di quella prima poesia fino a' suoi tempi.

Dante inoltre affermando che il volgar siciliano salì in tanta fama anche per opera d' assai dottori indigeni, non esclude che qualcuno di questi dottori potesse aver fatto versi avanti il regno di Federigo II, e sembra accennare a una poesia siciliana oscura e negletta prima della sua tanta fama. Non può venire in fama se non ciò che già esiste nell' ombra. E súbito dopo egli aggiunge che a Federigo II e a Manfredi si deve, se la fama del siciliano crebbe a tal segno, da addimandarsi siciliano, anche al suo tempo, quanto

di poesia volgare si produceva, non soltanto in Sicilia e nel Regno, ma in Bologna, in Toscana, in ogni parte d'Italia.

La testimonianza di Dante non ripugna dunque a quella del Petrarca; ma a vicenda si compiono. Il Petrarca afferma che i Siciliani furon « primi » e che la poesia volgare rinacque in Sicilia (come esercizio letterato, s' intende); Dante non esclude un periodo latente di gestazione della poesia siciliana, avverte ch'ella venne in fama per opera d' assai dottori indigeni i quali gravemente cantarono, aggiunge che quella fama non sarebbe bastata a dar nome di siciliana alla poesia d'ogni parte d'Italia senza il concorso de' più eccellenti trovatori italiani nell' aula de' due re di Sicilia.

S' intende, del rimanente, che la tradizione del Petrarca non potesse differire da quella di Dante. Vissuti alla distanza d'appena una generazione, nati entrambi in Toscana, educati a un dipresso con gli stessi metodi, entrambi in rapporti intellettuali co' poeti del loro tempo dimoranti in Bologna, in Firenze, nell'Italia centrale, non potevano avere udito, circa il cominciamento della poesia volgare, se non le stesse notizie; quelle che da cinquanta o sessant' anni, dopo la caduta del « terzo vento di Soave » si ripetevano e si tramandavano in tutta Italia.

Che cosa dicon le cronache e i documenti del tempo? Risulta anche da quelli che la poesia volgare rinacque, vale a dire divenne famosa, presso i Siciliani e che i Siciliani furono i primi a poetare, come afferma il Petrarca? Ne risulta che, oltre i dottori del regno, poetarono altri di fuorivia, attratti dalla gentilezza e benignità de' due Svevi, sicchè potesse esser detta siciliana tutta la poesia che si componeva in Italia, come assevera Dante?

La nostra più antica lirica d'arte è stata, in questi ultimi anni, oggetto di ricerche minute, pertinaci, affannose. Molti nuovi documenti furon consegnati alla luce, molti nuovi argomenti furon recati in mezzo; ma, purtroppo, come accade in simili casi, talvolta il desiderio di far prova d'erudizione o d'ingegno passò innanzi all'amore spregiudicato dalla verità: si trascurarono prove che, se facean contro a una tèsi premeditata, eran forse più salde d'altre che parean confor-

tarla; si esagerò la portata d'allegazioni che, bilanciate equamente, non ne avean molta; su qualche debole indizio si costrusse una teoria a cui repugnava, invano tenuta a dietro per forza, tutta una somma d'attestazioni, d' induzioni, di prove. Chi oggi si volesse fare un' idea della conchiusione a cui si può venire, dopo tante fatiche, non si raccapezzerebbe. Nella presente trattazione io ho inteso di metter brevemente alle mani i diversi pareri circa alcuni problemi più rilevanti e di farli cozzar tra loro; di guisa che la verità, o quella che può parer tale, si offrisse, per così dire da sè, sotto gli occhi dello studioso.

Fra le canzoni di Giacomo da Lentino, una se n' è trovata in cui è manifesto un accenno contemporaneo all' assedio di Siracusa dell' anno 1205. La stanza quinta della canz. *La namoranza disiosa* suona così:

Molt' è gran cosa ed inoiosa
Chi vede ciò che più li agrata,
E via d' un passo è più dottata
Ched oltre mare, in Saragosa,
E' di batalglia, ov' om si lanza
A spada e lanza in terra o mare;

e va intesa: — È cosa assai grave e noiosa quella di chi vede ciò che più gli aggrada [Madonna], e ha da temerla vieppiù d'un passo che oltre mare, in Siracusa, è passo di battaglia; dove si pugna con la spada e con la lancia, in terra e sul mare. Appunto su lo scorcio del 1205 le galee dei Pisani strinser d' assedio per più di tre mesi e mezzo la città di Siracusa occupata da' Genovesi; e frequenti mischie s' accesero ora in terra ora in mare, proprio come nella canzone; sicchè quel luogo era propriamente divenuto un *passo di battaglia*. Ciò non accadde mai più in Siracusa per tutta la prima metà del secolo decimoterzo (1).

(1) Su che cfr. Cesareo, *La poesia siciliana sotto gli Svevi*, pp. 14-15; e *Per la data d' una canzone del notaro Giacomo* negli *Studi di filol. romanza*, fasc. 3, a. 1885.

In buon punto l' amico Vittorio Cian ha la cortesia di comunicarmi un suo scritto *Ancora la stanza « Molt' è gran cosa »*; ch' egli pubblicherà prossimamente nella *Rassegna bibliografica* di Pisa. Dopo aver

Ecco dunque un trovatore siciliano, il quale scrive rime provenzalesche sul continente già fin dall' anno 1205, mentre Federigo era ancora bambino e d'una letteratura in volgare italiano non s'aveva notizia. Il fatto è di somma importanza, perchè spiega altri fatti e altri se ne trae dietro. Se Giacomo da Lentino poetava in quell' anno, non sarà già stato solo: qualche coetaneo e connazionale può avere poe-

---

ricercato con assai diligenza la lineazione ideale di tutta la stanza, il Cian propone di collegare *passo* con *d' oltremare*, e d' intenderlo per il passaggio famoso di Terrasanta. Il senso, dunque, sarebbe: — È pena gravissima ad un uomo [come me] il vedersi dinnanzi la donna amata e [eppure, ciononostante] temerla vieppiù d' una navigazione, d' un lungo e difficile viaggio di mare, come quello da Terrasanta in Siracusa; e più d' una battaglia terrestre o navale » eccetera, eccetera.

Tre ragioni mi par che facciano contro all' interpretazione del Cian.

1.° *Passo* per *passaggio* a quel luogo sarebbe improprio; non tanto perchè di *passo* = *passaggio* io non conosco esempi nel nostro antico volgare, quanto perchè *passaggio* fu detto sempre da' Cristiani quello d' Europa in Terrasanta, non mai l' altro di Terrasanta in Europa, ch' era *ritorno*. Così, per citar qualche esempio, nella biografia provenzale di Pietro Vidals è detto: « Aissi estet longa sazo outra mar, que nun auzava *venir* in *tornar* ni Proensa ». Nello stesso racconto di Caffaro ricordato da me, il conte Arrigo di Malta muove alla volta di Siracusa in aiuto de' Genovesi con due galeoni « de ultramari *redeuntes* ». Nella canz. *Uno piagiente sguardo*, ch' è attribuita da un codice a Pier della Vigna, ma forse a torto, è dichiarato:

S' eo fosse oltra mare
Converriami *tornare* a sta contrata.

Tornare, sempre; e non mai *passare* o *passaggio* ch' era il contrario.

2.° Convengo col Cian che, ammessa la sua interpretazione di *passo*, *d' oltremare in Saragosa* può stare; giacchè allora codesti non sono più i termini d' una distanza; ma quelli d' un viaggio. L' esempio del Guinizelli « di qui 'n terra d'Abruzzo » non calza, perchè *terra d'Abruzzo* non è nome di città come *Saragosa*; e se in italiano non si può dire *di qui in Chieti*, si può *di qui 'n terra d' Abruzzo*. Ma calza l' esempio di Cecco Angiolieri:

Pier Faste che venne d'oltremare
In una notte in Siena.

Ma torno a dire: come sarebb' egli venuto in mente al notaro Giacomo, volendo paragonare il suo stato a una navigazione difficile, di rivolgerne i termini, quali gli dovevan naturalmente balzare alla fantasia? A un poeta che stava in Italia, immagine spontanea di navigazione difficile dovea presentarsi quella di qui in terra d' oltre mare;

tato poco prima o poco dopo di lui; per esempio, Pier della Vigna o Rugieri d' Amici. E allora s' intende come alla corte siciliana, dove Federigo II non tornò di Germania se non su la fine del 1220 e sul principio del 1221, trovassero que' tre, i quali dovevano andare per i quarant' anni. Or quanto è incredibile che tre uomini così gravi e così ragguardevoli si mettessero a imparare la gaia scienza in volgare italiano a quell' età, tanto è verisimile che, avendola esercitata nella giovinezza, seguitassero dopo per il diletto che ne prendeva il sovrano e per la fama che da quella benigna accoglienza nell' aula regia alla loro poesia, poteva anche venire al lor nome. E se la prima espressione della poesia siciliana, anche d' arte, è anteriore all' azione di Federigo, s' intende pure perchè, mentre nelle cronache e ne' diplomi si trova notizia de' trattati di filosofia, di mascalcia, di matematica, di fisognomia, d'altre lettere e scienze,

---

non già il ritorno d' oltre mare in Italia. Tanto più che il poeta non era punto costretto nè dal metro nè dalla rima a codesta stravagante inversione; bastava ch' egli scrivesse:

E via d' un passo è più dottata
Ch' è oltre mare da Saragosa.

Non avendo scritto così, è manifesto che Giacomo volle dire tutt'altro.

3.° *D' un passo*; per accennare *al passaggio d' oltremare*, a quello che ne' secoli delle Crociate fu detto per antonomasia *il passaggio* senz' altro. Non sente il Cian, che ha tanto buon naso, la ripugnanza di quell' articolo indeterminato, « *un* passo », alla sua chiosa? Nel secolo decimoterzo un poeta, un cronista, non avea bisogno di alludere a quel viaggio con una locuzione così riservata: « un passo, ch' è d'oltremare in Saragosa »; come dire: — un certo passaggio, una ignota navigazione da Terrasanta in Siracusa. — Quel viaggio anche troppi l'avevan fatto e lo facevano; e lo conoscevano tutti. Lì dunque l' articolo indeterminato dee riferirsi a « un passo » non altrettanto famoso che il « passaggio »; quale per l'appunto il « passo di battaglia » in Siracusa del 1205.

Del resto, veda il mio valoroso Cian: io non tengo alla mia interpretazione se non perchè appunto è, com'egli vuole che sia ogni interpretazione, la più semplice e la più naturale; la più conveniente alla ragione grammaticale e alla storica. Nè riesco a persuadermi com' ei trovi aspro ed oscuro questo discorso: — È cosa assai malinconica il veder la donna amata, e il temerla vie più d'un passo che, oltremare, in Siracusa, è fatto passo, luogo, campo di battaglia. —

ordinati e commessi dal principe a' dottori della sua corte, non se ne trova delle canzoni in volgare.

Nè giova opporre a codesto che, l'apparizione d'una letteratura essendo un fatto « spontaneo e fatale », non può rimanerne notizia precisa (1). Giacchè, o l'apparizione della poesia siciliana fu un fatto spontaneo; e allora dovè maturare dopo un certo periodo d'incubazione, e Federigo non ebbe a far altro che offrire protezione ed asilo a quella poesia la quale già s'era cominciata a formare prima ch' ei potesse, per così dire, covarla; e questa per l'appunto è la mia idea. O fu Federigo colui che suscitò, promosse, allevò la poesia siciliana la quale, come vogliono alcuni, non esisteva prima di lui; e allora la famosa apparizione non fu punto fatale, seguì a un desiderio o a un comando dell'imperatore, e giusto perciò noi dovremmo trovarne notizia, come troviamo notizia delle traduzioni di libri arabi e greci e de' trattati su l'allevamento de' cavalli, ordinati da Federigo.

Del rimanente, ciascuno può immaginarsi che quando si tratta d'investigare le origini della nostra lirica d'arte, non si deve nè sperare, nè esigere, almeno nello stato presente della questione, quella piena certezza che si ricava soltanto dalla copia delle testimonianze chiare e attendibili. Se non che, quando due congetture stanno a fronte, e l'una è per se stessa inverisimile, nè ha fondamento alcuno di fatti, mentre l'altra è secondo le leggi della storia e della natura, e pare avvalorata da qualche testimonianza probabile e da più d'un fatto sicuro. io non vedo perchè quella prima s'avrebbe a anteporre a quest'ultima.

Su che cosa si fondava e si fonda la credenza che la poesia volgare italiana abbia avuto principio al tempo di Federigo imperatore? Unicamente su l'erronea interpretazione di quel celebre passo nel *De vulgari eloquentia* di Dante. Dove Dante afferma che la denominazione di « siciliana » fu applicata a tutta la poesia italiana, non soltanto perchè moltissimi dottori indigeni gravemente cantarono, ma anche perchè i più eccellenti Italiani convennero alla corte sici-

(1) Cfr. C. De Lollis. nel *Giorn. stor. d. ett. ital.* XXVII, p. 113.

liana, gli si volle far dire che la poesia italiana nacque sotto il regno di Federigo e di Manfredi. E quest' idea non ha proprio che vedere con l' altra.

Che cosa si può opporre, e s' è opposto, a tale opinione? 1.° L' autorità di Dante e del Petrarca, de' quali l' uno affermando che il volgar siciliano superò gli altri per fama al tempo di Federigo e di Manfredi, parea sottintendere un periodo antecedente di gestazione torbida e ignota; e il secondo avea dichiarato espressamente esser fama al tempo suo che la nostra poesia volgare fosse rinata appresso i Siciliani; 2° l'innaturalezza del fatto che, non esistendo prima alcun germe di quella poesia, avessero cominciato a inventarla, per desiderio dell' imperatore, degli uomini su' quarant' anni, grandi ufficiali di corte; i quali di punto in bianco si sarebbero méssi a trovare, senza aiuto di tradizioni, senza bisogno di regole, senza incertezza di tentativi, in un volgare italiano; 3° la meraviglia che dell' origine d' un esercizio il quale, ridotto a codesti termini, era quasi un ufficio cortigiano, non fosse rimasta notizia ne' documenti; 4° il sospetto che i nomi d'alcuni poeti, galleggiati in estratti di codici ora perduti, non occorrendo più ne' codici relativamente tardivi che possediamo, potessero riferirsi a un periodo anteriore (1); 5° la data d'una canzone di Giacomo da Lentino, la quale va riportata al 1205, quando Federigo era ancor troppo fanciullo da poter aiutare la letteratura del tempo suo.

Io non dico che questi argomenti sian tali da irraggiare di sol meridiano l'origine della nostra lirica d'arte; ma domando a ciascuna persona discreta s' ei non appariscano un po' più convincenti di quel solo ed erroneo su cui poggia l' opinione contraria.

Se non che qui sboccia un altro quesito. La poesia sici-

(1) Anche il Garibo, ricordato dal Barbieri e da me, potè essere un di que' trovatori. Nel *De rebus regni Siciliae*, (fra i *Docum. per servire alla stor. di Sicilia*, V) Palermo, 1882, occorre un « Philippo de Garibo » da Palermo, p. 337, e un « Maymonum de Gariba » da Marsala, p. 133; ambidue sotto l' anno 1283, ma che poteron essere nipoti o pronipoti di quell'altro Garibo più antico.

liana d'arte, pur quella che si dee sospettar anteriore all'azione della corte sveva, apparisce già molto intinta di provenzalismo. Or come spiegare questo fatto, mentre si sa che non un codice di poesie provenzali fu mai rinvenuto in Sicilia o nel regno; che non un trovatore o un giullare di Provenza fu mai nel regno o in Sicilia fuorchè di passaggio qualche rarissima volta; che non un accenno a dimora negli stati dell'Italia meridionale occorre nelle vite e nelle composizioni de' poeti occitanici?

Le relazioni politiche di Federigo II con la Provenza e co' castelli dell'Italia settentrionale, già recate in mezzo dal Fauriel e dal Gaspary, non portan nulla al nostro proposito. Già la canzone di Giacomo da Lentino del 1205, la quale è tutta infusa di spirito provenzalesco, basterebbe a provare che la poesia provenzale era nota a' Siciliani avanti che Federigo compisse dieci anni. Ma, lasciando da parte anche quella canzone e gli altri argomenti recati prima circa un periodo di gestazione della nuova poesia, il più di quelle relazioni era per lettere e di lontano: le comitive di Provenzali capitate talvolta per ragioni politiche alla corte di Federigo non si sa che avesser seco nè giullari nè trovatori; le comitive d'Italiani capitate talvolta per le ragioni medesime alle corti di Provenza o dell'Italia settentrionale, poterono avervi notizia della poesia occitanica, ma non ricavarne davvero la nuova poesia siciliana. Anche ammettendo per un momento l'idea disperata che la nostra più antica poesia d'arte si producesse durante i viaggi di Federigo II e d'alcuni suoi ufficiali nelle corti dell'Italia superiore, ella sarebbe stata troppo diversa da quel ch'è veramente. In que' suoi viaggi Federigo avrà avuto bene qualche Siciliano con sè, ma la folla de' cortigiani sarà stata di gente del paese o d'ogni paese. E allora perchè i primi dicitori per rima furon la più parte siciliani, come avverte lo stesso Dante notando che quel volgare fu fatto venire in fama segnatamente per opera de' *perplures doctores indigenas*, che gravemente cantarono? E come si sarebbe potuto universalmente affermare meno d'un secolo dopo, al tempo del Petrarca, che la poesia volgare italiana era nata *apud Siculos*, e dal Petrarca medesimo, che i Siciliani furon « pri-

mi »? Infatti, pur dallo stato presente de' canzonieri risulta, come vedremo, la preponderanza di numero de' Siciliani su gli altri. Ma, oltre a questo, come ne sarebbe venuto che quella nostra antica poesia è tutta materiata di suoni, di forme, di parole, di costruzioni siciliane, e non piuttosto vernacole dell' Italia settentrionale o almeno d' ogni parte d' Italia?

Che in fatti la lingua di que' primi poeti, anche di quelli nati fuor di Sicilia e del regno, sia stata tutta infusa di siciliano, non par che oramai si possa più mettere in dubbio; e quella de' rimatori propriamente siciliani par certo che fosse il siciliano illustre, vale a dire ripulito e temperato sul modello latino, con qualche imprestito provenzale per il formulario cavalleresco d' amore.

Sul rigore scientifico d' una mia trattazione che parve concludente a parecchi, mi furon mosse critiche aspre da alcuno (1), il quale forse non le avrebbe fatte o non le avrebbe fatte in quella forma, se avesse riflettuto che, dovendo oppugnare gli argomenti d'un critico il quale m'avea preceduto, io non potevo adottare un tecnicismo diverso dal suo (2). Del rimanente la mia trattazione non avea scopo glotologico, ma storico; nè risulta, dagli appunti i quali mi furon fatti, che quel mio scopo sia stato fallito (3).

---

(1) Cesareo, *Poes. sicil.* pp. 65 sgg. Jeanroy, *Romania*, XXVI, p. 465; De Lollis, l. c. p. 121.

(2) Son tutte del Gaspary, *Sc. sicil.* Livorno 1882, le espressioni che il De Lollis rimprovera a me; come può vedere chi vuole.

(3) Una sola osservazione del De Lollis, l. c. p. 125, mi farebbe contro: « se il riflesso siciliano di *-aticu* è e dovett' essere *aġġu* e *aju* quello di *habeo*, come si ridurran tutte al tipo siciliano le parole di rima *usagio : rideragio : vederagio : visagio : agio*: *farogio*: *poragio*: *coragio* di Notar Giacomo? » *Usagio, visagio* e *coragio* si ridurranno a *usajo, visajo, corajo*; giacchè risulta da' testi che il riflesso sic. di *-aticu* dovè anche venire ad *-aju*. Ricordo soltanto: ne' *Dial. di S. Gregorio*: *salvaiu - a - e*, p. 122, 49, 135; *staiu* (ostaggio) p. 118, 120; *viaiu*, p. 165; *missaiu*, p. 56, 189; *dammaiu* p. 134, 147. Nel *Cod. sicilitano* appr. C. Avolio, *Introduzione*, p. 130: *coraio*. In una canzone adespota, ma sicuramente siciliana, e che fu voluta attribuire

Or fino a quando non sarà dimostrato che tutta quella nostra prima poesia non ha più di siciliano che di qualunque altro dialetto d'Italia; che i Siciliani non poetarono nel loro dialetto; che i cittadini del regno, vale a dire coloro che più numerosi potevan trovarsi dattorno all'Imperatore soltanto quand'egli stava in Sicilia o in Puglia o ne' Principati, non dieder più copia di rimatori a quella poesia, che i cittadini del resto d'Italia e segnatamente dell'Italia settentrionale, la congettura che la poesia siciliana possa esser nata durante i viaggi e per virtù de' viaggi di Federigo II fuori del regno, è una congettura inammissibile.

La prima poesia d'arte italiana nacque dicerto in Sicilia, per opera soprattutto di Siciliani e di cittadini del regno di Sicilia, vale a dire di Pugliesi e di Napoletani, come voglion le antiche testimonianze e i documenti credibili; ma l'azione della poesia provenzale su la siciliana va ricercata fuor di Sicilia. Infatti già quella canzone di Giacomo da Lentino del 1205 appare composta sul continente. E se Pier della Vigna trovò avanti di venire alla corte di Federigo, dove potè imparare i be' modi occitanici se non a Bologna, che fu, secondo che riferiscono attestazioni sicure, il rifugio della sua angustiata giovinezza? Bologna, dunque. Ma potè il notaro Giacomo aver dimorato a Bologna? Nulla vieta di crederlo; e s'egli è vero che i notari imperiali ricevevan l'investitura direttamente dall'imperatore, è ragionevole il sospettare che, conferendola, egli tenesse anche a calcolo la scienza giuridica del candidato; e la scuola del giure era in Bologna. D'altra parte, come s'è visto, Giacomo da Lentino appare sul continente da giovine: or in quale città del continente, se non a Bologna, egli avrebbe potuto ad un tempo: primo, avere sufficiente notizia della poesia provenzale; secondo, imparare l'arte di dirozzare il dialetto

da alcuni al notaro Giacomo, la LXIX del cod. Vat. 3793, rimano insieme (st. III): *aio*: *majo*: *coraio*. Del resto se la *g* davanti *e*, *i* si riflette in *j* sicil. (Cfr. Schneegans, *Sicil. Dial.* p. 101), che importava che quella *g* fosse primaria o secondaria, latina o francese?

nativo sul tornio della lingua latina, secondo gli ammaestramenti di valorosi grammatici?

Anche codesta è, per ora, una congettura; ma è almen verisimile: s'accorda con la notizia ch' abbiamo de' molti scolari siciliani e del regno, venuti in quella città su' primi anni del secolo decimoterzo; s' accorda con ciò che sappiamo della cultura e della società di Bologna a quegli anni. Il Monaci, che primo ebbe a proporla, avvertì saviamente: « In Bologna fiorì nel primo ventennio del secolo XIII Rambertino Buvalelli (1), di cui ci sono rimaste varie canzoni in provenzale. Allora, seppur mai, dovette fiorire là come rimatore anche messer Ottaviano degli Ubaldini, che fu poi il famoso cardinale e che nel 1226 era di già canonico e procuratore della Chiesa bolognese.... (2). I trovadori provenzali là dovean capitare di continuo, non fosse che di passaggio, per recarsi in Toscana; sia che provenissero dalla vicina Ferrara, sede degli Estensi, sia dalla Marca Trivigiana o dalla Lombardia ». E in buon punto ricordò il De Lollis « Buoncompagno da Signa, il quale nella sua *Forma litterarum* scritta (non importa se in latino) a Bologna circa il 1215, menziona Bernardo di Ventadorn in modo da far argomentare che, se questi non fu in Italia, fu ad ogni modo assai noto tra la società in mezzo alla quale il maestro di Bologna viveva » (3). E, come il Ventadorn, altri trovatori di Provenza vi saranno stati conosciuti e ammirati; sicchè può tenersi per fermo che in Bologna, nel primo decennio del dugento, la notizia della letteratura occitanica fosse più che bastevole.

Passiamo al secondo punto. Guido Fava scrisse una *Doctrina ad inveniendas, incipiendas et formandas materias*, e la dedicò a messer Aliprando Fava nel 1229. Or Guido

---

(1) Il quale appare testimone in uno strumento pubblico già nel 1198 in Bologna; cfr. Sarti, *De profess. Archigymn. bonon.* App. p. 67: doveva dunque esser nato avanti il 1173; e Casini, *La vita e le opere di R. Buvalelli*, Bologna, Fava e Garagnani, 1880, p. 6 12.

(2) Ma il sonetto riportato dal Nannucci, *Man.* I, p. 352 non è di certo nè dell' Ubaldini, nè del secolo decimoterzo.

(3) L. c. p. 114.

Fava insegnava a Bologna grammatica; e in codesta *Doctrina*, evidentemente composta a scopo didattico, occorron de' saggi di volgare letterario; vale a dire di volgare ripulito, secondo certe regole, sul modello latino; in somma di quel volgare a un dipresso, che Dante chiamerà aulico, cardinale e curiale. Dedicata a messer Aliprando nel 1229, la *Doctrina* dev' essere stata composta avanti quell' anno. Di fatti, il piú recente biografo del Fava, il Gaudenzi, riporta la data di quell' opera al 1228; e prima aveva il Fava composto i *Dictamina* fra il 1226 e 27 (1). Del rimanente il Fava apparisce già maestro di grammatica in un documento dell'anno 1210, rammemorato dal Gaudenzi; e avanti il Fava, Boncompagno aveva insegnato grammatica a Bologna già fin dall' anno 1195. (2)

Dettami in volgare di Guido Fava non appariscono, è vero, se non in quel suo libro del 1229: ma chi non si figura che quelle stesse esercitazioni, le quali allora egli dava alla luce, avea già proposte a' suoi scolari anche durante gli anni anteriori? E lo stesso Boncompagno non avrà impartito a un dipresso eguali ammaestramenti, se anche di lui ci rimangono soli scritti latini?

Presunzioni, non dico di no; ma certe presunzioni sono così necessarie, che hanno lo stesso valore del documento. Se maestri di grammatica vissero in Bologna ne' primi trent' anni del secolo decimoterzo, mentre già vi si parlava comunemente il volgare, que' maestri doveron esser portati, pur senza volerlo, a paragoni continui fra il volgare e il latino, fra il latino e il volgare: appunto come Guido Fava nella *Doctrina*. Del rimanente qui pure si tratta di vedere, se la nostra designazione di Bologna come centro d' irradiazione d' una cultura, della quale non era quasi traccia in Sicilia, sia più o meno probabile d' altre designazioni. C' era un' altra città d' Italia, in cui gli studenti del regno di Sicilia accorressero così numerosi come

---

(1) A. Gaudenzi, *Sulla cronologia delle opere dei dettatori bolognesi*, nel *Bollettino dell' Istituto storico italiano*, fasc. 14, pp. 85 e segg.

(2) L. c. pp. 99 e 119.

in Bologna (1), e vi trovassero, insieme col gusto diffuso della poesia provenzale, una scuola pubblica di grammatica, dove i maestri insegnavano l'arte di dirozzare il volgare sul modello latino, « avegnachè, dice il Fava, costume scia... de gentile, favellare ornatamente a dire belleça de parole » ? (2).

In ogni modo, nessuno dubitò mai che verso quegli anni la poesia d'arte siciliana fosse a'suoi primi passi. C'era sicuramente in Sicilia una poesia popolare, della quale pur oggi rimane qualche vestigio; una poesia d'arte non c'era. E questa propriamente dovè cominciare riprendendo e riformando il proprio dialetto su l'esemplare latino, e parte ritraendo i suoi motivi su quelli della poesia provenzale, parte appropriandosi e trasformando i motivi del popolo. Nè intendo come ciò sia potuto parere così sorprendente, mentre, pur nelle letterature più antiche e famose, qualunque rinnovamento letterario si tradusse sempre in una meditata riforma del contenuto e della veste, spesso appunto per l'azione d'una letteratura straniera.

La formazione del volgar letterario siciliano non fu dunque un fatto istintivo, ma propriamente un fatto riflesso, com'è sempre, del resto, la formazione d'una lingua letteraria. Il concetto della formazione istintiva e spontanea sta per un idioma parlato, non già per una lingua scritta. Anc'oggi la lingua letteraria è, quotidianamente, un fatto riflesso: ciascuno, cominciando a scrivere, pensa nel proprio vernacolo, e, scrivendo, traduce il proprio pensiero in lingua letteraria. Se ha poi la mira dell'eleganza, cerca la parola più propria, la locuzione più schietta, la giacitura del periodo più pensatamente efficace su l'esempio de' grandi scrittori: tutto ciò è lavoro riflesso. Su per giù il medesimo fecero i primi poeti del secolo decimoterzo: pensavano nel loro dialetto, e poichè la lingua letteraria italiana non esisteva, ragguagliavano e ravvicinavano le forme del loro volgare alle corrispondenti latine, con qualche imprestito,

(1) Cfr. G. De Blasiis, *Della vita e delle opere di Pietro della Vigna*, Napoli, 1861, pp. 34-35.

(2) Cfr. Gaudenzi, *Sul dialetto bolognese*, Bologna, 1889, p. 159.

dove segnatamente si trattava d'amore, dal provenzale. Si può, per far parere inverisimile codesto processo, denominarlo « svolgimento di programma » (1); ma era ed è ancora il processo necessario del pensiero che ambisce di comparire in una veste più nobile di quella in cui nacque.

II.

Chi voglia tentare il rinvenimento di qualche trovatore del tempo di Federigo II e di Manfredi nelle cronache e ne'diplomi, bisogna che vada avanti con molta cautela, per non rischiare di prender de'granchi a ogni passo. Ne'documenti di quegli anni, uno stesso nome si trova talvolta ripetuto due, tre, quattro volte in ogni parte d'Italia; e assai spesso si tratta di persone diverse. Occorrendo poi anche quel nome su codici d'antichi poeti, non si può asseverare se il poeta è un di quegli altri, e quale; o se non è alcuno di loro. Il meno che, in tali casi, si possa pretendere è la discrezione del non proporre identificazioni fuorchè quando almeno l' intero nome, la condizione sociale rivelata dal titolo, la patria e qualche allusione offerta dal testo de' componimenti, corrispondono in tutto e per tutto nelle raccolte poetiche e nelle testimonianze storiche. De' rimatori, come tali, non abbiam veramente altre notizie storiche che quelle date dalle rubriche de' canzonieri; vale a dire il nome, qualche volta il casato, qualche volta la condizione sociale, qualche volta la patria. Ma appunto perchè non c'è altro, da quelle notizie non bisogna staccarsi se non in casi estremi e proprio quando l' errore della rubrica risulti evidente. Facendo il contrario, le identificazioni saranno agevoli; ma tirate le somme, si ridurranno in un cumulo di spropositi. Chi volesse, per un esempio, riferire al notaro

(1) De Lollis, l. c. p. 116. Anche erra il De Lollis quando afferma che la mia teoria circa la formazione del volgar letterario è quella del Monaci. Il Monaci propose « un idioma misto, ricco di latinismi, non scarso di francesismi e di provenzalismi e pure infiltrato d'elementi di tutti i principali dialetti d' Italia, *con prevalenza dell' elemento toscano*; » io proposi e propongo tutt' altro.

Giacomo da Lentino tutte le notizie, le quali ne' diplomi di Federigo II accompagnano a volta a volta i nomi de' cinque o sei Giacomi di Lentino che vi son ricordati, ne ricaverebbe sicuramente un'assai ricca biografia del più famoso trovator siciliano; ma niuno saprebbe che farsene.

Per queste ragioni, se appare probabile che sian la stessa persona quel Rinaldo d' Aquino ch' io trovai falconiere imperiale nel 1240 e il messer Rinaldo d' Aquino de' codici « montellese », il quale trovava motti e suoni già nel 1228, non si può davvero affermare che fosse quel desso anche il Rinaldo d' Aquino, non più fedele dell' imperatore e di casa Sveva, ma passato al servigio de' Guelfi, che nel 1266 ricevette in nome di Carlo d'Angiò il giuramento della città di Sessa.

Codesto Rinaldo d' Aquino, figliuolo d' un Aimone, era ancor giovine nel 1275, quando i terrazzani di Roccasecca si lagnavano al re che il troppo galante signore facesse man bassa anche su le lor donne (1); e non aveva ereditato nè possedeva Nusco e Montella (2). I castelli di Nusco e di Montella avevano appartenuto a Riccardo d' Aquino nel 1184; impiccato Riccardo, per comando dell' imperatore Enrico VI, eran passati, con gli altri feudi, al tedesco Diopoldo, e quando Tommaso d' Aquino, figliuolo di Riccardo, riconquistò la grazia, il titolo di conte d' Acerra e parte de' suoi feudi, riebbe anche Nusco, ma non risulta che riavesse Montella. In tutt' i modi, codesto ramo della famiglia non era quello a cui appartenne il figliuolo d' Aimone. Riepilogando: Rinaldo d' Aquino, che ricevette il giuramento della città di Sessa, non ebbe mai fra le sue terre, di cui s' ha l' elenco particolareggiato, nè Nusco, nè Montella: non potè comporre canzoni nel 1228, s' era ancor giovine nel 1275. Di guisa che il Rinaldo d' Aquino « montellese » (3) e autore d' una

(1) Cfr. Scandone Francesco, *Appunti biografici su Rinaldo e Jacopo di casa d' Aquino*, Napoli, 1897, doc. XX.

(2) Scandone, l. c. doc. IV, VI, VII e XXIII, nel quale ultimo è l'enumerazione di tutti i feudi di Rinaldo d' Aquino.

(3) Che ne' versi della canz. *Amorosa donna fina*:

se non este u montellese
ciò è l vostro serventese,

il poeta, Rinaldo d' Aquino, alluda, com' io ebbi a proporre altrove,

canzone per la crociata del 1228, non fu certo il figliuolo d' Aimone, e probabilmente non appartenne a casa d'Aquino.

Certissimo è invece che la canzone di Rinaldo *Già ma'i non mi conforto* fu composta per la crociata del 1228. Dal testo di quella canzone risulta trattarsi: 1.° della spedizione d'un' armata indigena composta di molte navi (vv. 3-4, 49-50); 2.° d'un' impresa di guerra (vv. 19-24, 35-40, 53-56); 3.° d'una crociata che salpa da un porto del regno (vv. 3-4, 49-50): 4.° d' una spedizione ordinata dall'imperatore (vv. 33-36). Or tutti codesti particolari non concorrono se non per l' appunto nella crociata del 1228, quando Federigo, rotti gl'indugi, partì nel giugno da Brindisi per oltremare con quaranta galee. Il 18 febbraio 1229 fu giurata e conchiusa in Soria fra i due principi fratelli Malik-al-Kamil e Malik-al-Aschraf e Federigo, una tregua di dieci anni (1): la quale fu mantenuta con tanta lealtà dal re di Sicilia, che quando il papa, su lo scorcio del 1237, gl' impose di favorire il passaggio de' crociati francesi di Tebaldo di Navarra, Federigo rispose di non potere romper la tregua: e i crociati differissero il loro passaggio al San Giovanni del 1239. Di fatti in quest'anno i crociati di Francia salparono da Lione e da Brindisi: l'imperatore gli confortò d'oneste accoglienze, ma non partecipò in alcun modo all' impresa (2), giacchè

---

a se medesimo, si rileva, oltre che dal contesto, anche dalla consuetudine amorosa cavalleresca del tempo di dirsi *serro* dell'amata, e dal verso antecedente della canzone medesima:

che d' amor vi fui *servente*.

(1) Da questa spedizione Federigo riportò, fra altro, una schiera d' almee addestrate a danzare e a far giuochi d' equilibrio nelle feste imperiali. Cfr. Huillard-Bréholles, *Hist. dipl.* I, p. CXCI. E nella pagina antecedente l' illustre storico narra degli aremmi tenuti da Federigo al modo de' principi mussulmani, e delle *garciae* e delle *ancillae* che li formavano. Il Jeanroy, l. c. p. 466, definì il mio quadro della corte siciliana « absolument fantaisiste (où ne manquent même point des odalisques, un peu étonnées de s'y trouver) ». Nè più fondati son altri appunti del medesimo critico nel medesimo scritto.

(2) Ciò è pur rilevato dal Röhricht, *Die Kreuzzüge d. Gr. Theobald v. Navarra* nelle *Forschungen z. deutsch. Gesch.* 1886, p. 71 e n. 6, dov'è detto del rincrescimento dell' imperatore per la dispettosa noncuranza onde i crociati francesi avean corrisposto alle offerte di lui.

aspettava gli effetti d'una sua ambasceria al nuovo sultano d'Egitto.

Sul principio del 1231 fu spedito in Oriente un esercito sotto il comando del maresciallo Riccardo Filangieri; ma per combattervi Giovanni d'Ibelin, un barone cristiano del regno di Gerusalemme, ribellatosi all'imperatore. Nel 1242 Tommaso conte d'Acerra fu mandato, in luogo del Filangieri, come bailo nel regno di Gerusalemme: era un mutamento di governatore, e null'altro: giacchè il regno di Gerusalemme spettava di diritto all'Impero, e l'imperatore vi mantenea sempre un suo grande ufficiale. Nè anche quando Malik-as-Salich Ajjub co' Carasmiani feroci irruppe in Gerusalemme l'anno 1244, l'imperatore si mosse: egli si contentò di buttare la colpa dell'invasione su' Templari che, con ingiurie infinite, aveano incitato il Soldano di Babilonia « *ad quaerenda remota suffragia* ».

Nel frattempo il papa avea lanciata la grande scomunica; di nuovo vampeggiava la guerra fra la chiesa e l'impero, e Federigo, costretto a difendersi e a offendere in Italia, non ebbe più tempo (non ne avea forse nè anco la voglia) di volger le armi contro gl'infedeli d'oltremare. Ambascerie, sì, furon mandate in Terra Santa e in Egitto, anche prima del 1228, anche dopo la tregua de' dieci anni; spedizioni militari per aver guerra con gl'infedeli, non più, fuor di quell'anno. Sicchè alla crociata del 1228 va necessariamente riferita la canzone del nostro Rinaldo.

Fra i più originali poeti di scuola siciliana fu un Giacomino Pugliese. Che con quel diminutivo ei fosse dimandato universalmente, si rileva da due luoghi delle sue composizioni: nella canz. LVIII del cod. Vat. 3793: « Che lo libro di *Giacomino* », e nella canz. LXII dello stesso manoscritto: « Assai versi canta *Giacomino* ». Sono i due soli luoghi dov'egli si nomini. Anche nella canz. LV ei si dà per cavaliere:

> Solia aver sollazzo e gioco e riso
> Più che null'altro cavalier che sia;

e nella canz. *Lontano amore* si dichiara innamorato d'una dama dimorante fra l'Alemagna e Aquileia:

Canzonetta, va a quella ch' è dea
Che l' altre donne tene in dimino
Da la Magna infino in Aghulea.

Ernesto Monaci pensò a quel Giacomino che apparisce testimone in un atto rogato a Cividale del Friuli nel 1235 (1), e ciò concorderebbe con la notizia dell' innamoramento accaduto in una terra di là d' Aquileia; ma di codesto Giacomino non si sa nè che fosse cavaliere, nè che fosse pugliese. Un Giacomino fu custode della Camera di Canosa e Melfi sino al 1239; e se può sospettarsi che fosse cavaliere, non si sa nè che fosse pugliese (l' ufficio in Puglia non prova nulla), nè che avesse un ripesco a'piedi dell'Alpi Giulie. Assai conosciuto fu Giacomo di Morra pugliese, figliuolo al gran giustiziere Enrico di Morra e podestà di Treviso nel 1239, capitano imperiale a Spoleto nel 1240, vicario per la Marca d'Ancona nel 1244, e ribelle all'imperatore nel 1246 (2). Ma questo Giacomo non è detto mai Giacomino, che fu proprio il nome del trovatore; e se tenne una podesteria in Treviso, questa città non si trova fra l' Alemagna e Aquileia; e infine, appunto perchè fu tanto illustre, non s'intenderebbe come ne'codici non fosse stato rammentato col nome suo di famiglia, a paro con Pier della Vigna e Rugieri d' Amici.

Un altro indizio per l' identificazione del Morra con Giacomino balenò un istante in quella congettura del Gröber, che il podestà di Treviso fosse tutt' uno col « Jacobus de Mora » citato in alcuni codici del *Donato provenzale* quale consigliatore, assieme con Corrado di Sterleto, di quel lavoro. Ma perchè codesto diventasse probabile, bisognava che autore del *Donato* si rivelasse, come il Gröber voleva, Ugo di Saint Circ, che dimorò nella Marca Trevigiana verso la prima metà del secolo decimoterzo; e non Ugo Faidit, come attestan concordi più codici. Indubbiamente, se Ugo di Saint Circ fu l'autore del *Donato* e lo scrisse in Treviso mentre v' era podestà Giacomo di Morra, quel « Jacobus de

(1) *Archeogr. triestino*, n. ser. XI, 400.

(2) Cfr. i due scritti del Gröber nello *Zeitschrift*, VIII, pp. 112-117, 191-192, e quello del Frati nel *Propugnatore*, a. 1889, p. 165-183.

Mora » per invito del quale egli confessa d'aver composto la sua grammatica, può essere, non ostante la differenza tra Morra e Mora, il podestà. E il podestà promotore d' una grammatica provenzale, chi sa che non fosse stato tutt'uno col poeta! Ma se l' autore del Donato fu invece, come attestano i codici e oggi credono tutti, Ugo Faidit? Il quale non risulta nè che dimorasse in Treviso nella Marca, nè che avesse conosciuto Giacomo di Morra; sicchè l' identificazione diventa affatto arbitraria, avendo potuto esistere altrove un vero e proprio « Jacobus de Mora », non podestà di Treviso, nè fedele da prima e poi traditore di Federigo II. Quando in ultimo si ripensi che Corrado di Sterleto, l'altro signore che nelle rubriche de' codici apparisce con Jacobus de Mora dimandatore del *Donato provenzale,* fu amico a Guittone d'Arezzo e dimorò forse in Toscana, è lecito sospettare che « Jacobus de Mora » possa essere stato, come teneva il Galvani, quel « Jacobus de Moris » ch' è rammentato anziano di Pisa nel 1264. *De Moris* e *de Mora* si diceva egualmente a quel tempo, come *de Vinea* e *de Vineis*, *de Amico* e *de Amicis*, *de Columpna e de Columpnis*, e simili (1).

In somma, finchè almeno non si sia trovato un Jacobinus o Jacominus Appulus, così sempre denominato ne' documenti del tempo, cavaliere, e recatosi per alcun tempo fra l' Alemagna e Aquileia, qualunque ravvicinamento col rimatore è affatto illusorio. E val meglio, assai meglio, coscienziosa ignoranza che dottrina ciarlatanesca.

Per i medesimi scrupoli, vale a dire per il ragionevole ossequio a' canzonieri, i quali, in fin delle fini, forniscon le sole testimonianze autorevoli su i nostri antichi trovatori, e per la paura, che non è mai troppa, di fabbricare castelli in aria non movendo da un dato, almeno uno, sicuro, io non darei a Giacomino Pugliese la canzone che il cod. Vaticano 3793 attribuisce a Rugieri Apugliese, e che, secca, oscura, barellante com' è, si tradisce troppo lontana dallo stile sempre agile, vivo, appassionato di quello; tanto più

(1) Su la composizione del *Donato* cfr. anche F. D'Ovidio, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* II, p. 10 e sgg. e L. Biadene, negli *Studi di fil. rom.* fasc. 3 (1885), p. 354.

risultando di buon luogo come un trovatore dimandato Ruggeri Apugliese veramente fosse esistito, e fra un sirventese col nome di lui e la canzone del cod. Vaticano son concordanze innegabili (1).

Jacopo Mostacci è detto di Pisa nella rubrica del cod. Palatino 418. Codesto casato occorre in documenti pugliesi del secolo decimosecondo e decimoterzo; un *nobilis vir dominus Stephanus Mustacius* viveva a Milazzo in Sicilia nel 1257 (2) e può essere stato quello Stefano Mostacci che appar falconiere, con Jacopo e con Cataldo, alla corte di Federigo II nel 1239 e nel 1240. Ma non ostante ciò, non ostante i molti richiami al volgar siciliano ne'versi del Mostacci, io non m'induco a darlo sicuramente per siciliano, contro la testimonianza del codice Palatino, il quale, in questo caso d'un rimatore pisano, ha autorità singolare, rappresentando per l'appunto le tradizioni della scuola pisana e lucchese.

Un *Philippus de Ricco Judex Messane* si trova collega a Guido delle Colonne nel 1282, e anche più tardi; un *Ricco de Ricco* appare in Messina sotto l'anno 1313 (3): dunque la casata a cui appartenne quel trovatore ch'è detto ne'co-

---

(1) Cfr. S. Morpurgo, *Le arti di Ruggeri Apugliese*, Firenze, 1894. Rugieri Apugliese si rivolge a se stesso nella chiusa della canzone vaticana:

Ugieri Apulgliesi con ti
Dio convive a forti ponti;
Cavalier, marchesi e conti
Lo dicono in ogne parte
(Che) mali e beni a lui son giunti;

vale a dire: « Ugieri Apugliesi, con te Dio convive ai forti punti; cavalieri, marchesi e conti lo dicono in ogni parte: mali e beni sono congiunti, sono legati a lui, a Dio; dipendon da lui, da Dio ».

Il caso d'un poeta che nel commiato si rivolga a se medesimo non è ignoto alla poesia delle origini: per esempio, Gallo da Pisa conchiude così la canz. *Credea m'essere lasso*:

Si lega saggio e matto
Di bella donna, Gallo.

(2) Cfr. Battaglia, *I diplomi inediti relativi all'ordinamento della proprietà fondiaria in Sicilia*, Palermo, 1895, p. 163 e sg.

(3) Starrabba, *Diplomi della cattedrale di Messina*, pp. 126, 128, 140, 143 e pss.

dici Mazzeo o Matteo di Ricco o di Rico di Messina, fiorì veramente in Messina nel secolo decimoterzo; e anche qui si può andar sicuri che i codici antichi non hanno ommesso o alterato nulla. E quel *Philippus de Ricco Judex Messane* sarà forse stato il messer Filippo da Messina del codice Laurenziano Rediano 9, che gli attribuisce il son. *Oi siri deo com forte fu lo punto.*

Il Grion sospettò che fra i rimatori di quel tempo fosse anche Federigo re d'Antiochia, figliuolo dell'imperatore, perchè in qualche codice occorre anche l'attribuzione di componimenti a « re Federigo (1) ». Se non che, la canz. *Poi che ti piace amore* ha nel cod. Palatino 418: « rex Federicus », nel Chigiano L VIII 305: « Lo imperadore Federigho », nel Vaticano 3214: « Federigo imperadore ». La canz. *Dolze meo drudo e vaténe* nel cod. Vaticano 3793 è sotto nome di « re Federigo » e quella *De la mia desianza* sotto nome de « L'imperatore Federigo ». La canz. *Oi lasso nom pensai* è data dal Laurenziano Rediano 9 a « rex Federico ». Ora, se tutte le canzoni rubricate con « re Federico » andassero regalate a Federigo d'Antiochia, all'imperatore non resterebbe che quella *De la mia desianza.* Ma il paragone fra le rubriche della canz. *Poi che ti piace amore* ci ammonisce che Federigo II era detto così re, come imperatore; anzi in Italia egli era propriamente re, *rex Siciliae;* nè risulta da alcuna testimonianza che Federigo d'Antiochia trovasse: sicchè sarà prudente, per ora, lasciare a Federigo II tutte le composizioni che vanno sotto il suo nome. Nè bisogna lasciarsi disviare da' due versi della canz. *Dolze meo drudo:*

Chè mi convene ubidire
Quelli che m'à in potestate,

secondo i quali non potrebb' essere autore Federigo II, che non ubbidiva ad alcuno. Codesta canzone è un componimento d'arte oggettiva: v'è ripreso e drammatizzato fantasticamente un motivo di poesia popolare, la canzone di commiato; onde rimangono esempi nelle più antiche rac-

(1) *Romanische Studien* del Böhmer, I, p. 110.

colte di poesia popolare, e abbondano nelle raccolte moderne. In un codice del secolo decimoquinto occorre ancora questo rispetto popolaresco in persona della donna:

Avisami quando te voi andare
Avisami quando te voi partire;
Io voglio incominciare a sospirare,
(Io) mi voglio apparecchiare alli sospiri:
Partenza dolorosa non fu mai
Quanto sarà la mia se te ne vai (1).

E, in un altro, questo rispetto a dialogo, dove alla canzone di commiato è aggiunta la risposta dell' uomo:

— Con grave doglia omai sarà mia vita
Ch' à te speranza, dolce signor mio.
— Se mi conviene far da te partita
Contra mia voglia, e sallo bene Iddio,
Simile pena non sentì Arcita
Troiol di Troia, qual sosterrò io.
— Se ti diparti, caro mio signore,
Lascioti insieme l' anima col core (2).

Qui pure è trattato il motivo del del commiato amoroso, come nella canzone di Federigo; e la forma dialogata rivela, come in quella, la contaminazione letteraria del semplice motivo iniziale, che aveva a essere il solo lamento della donna da cui si diparte l' amante. Questo motivo iniziale doveva esistere nella poesia popolare del secolo decimoterzo: di fatti, altre due composizioni di scuola siciliana rappresentano la stessa situazione, talvolta con le parole medesime. Sono: la LX del Vatic. 3793, di Giacomino Pugliese, e la LXIX del medesimo codice, adespota, ma evidentemente siciliana, giacchè Lentino v' è ricordata come il paese a cui torna l'amante. E perchè nella trattazione d'un tema simile, è quasi d'obbligo che l'uomo dica, per iscusarsi, ciò che lo costringe a partire, si trovó il pretesto che prima si doveva affacciare alla mente in que' tempi di vassallaggio:

---

(1) Ferrari. *Bibliot. d. lett. pop.* I, p. 95. Una ballata su lo stesso tema occorre app. V. Cian, *Ballate e strambotti del sec. XV* nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* IV, p. 39.

(2) Ferrari, l. c. p. 99.

il padrone, il « sire », che comanda quella partenza. Difatti, l'amante della canzone anonima si scagiona con le stesse parole di quello della canzone di Federigo:

M' a lo meo sire, che m' à in potestate
A lo 'ncominciamento l' impromise
Di ritornare a Lentino di majo.

È dunque puerile l'andar ricercando, in queste letterarie esercitazioni oggettive sur un motivo di poesia popolare, delle notizie biografiche de' loro autori: nè « quelli che m' à 'n potestate » della prima canzone, nè « lo meo sire, che m'à in potestate » della seconda, è l'imperatore o alcun altro padrone storico; si tratta d' un mezzo d' arte.

In proposito di quella canzone adespota avvertì Adolfo Gaspary: « La precisa indicazione di luogo e di tempo che si ha in quest' ultimo passo accerta qualche cosa di personale, e nello stesso tempo vi può appena esser dubbio che la poesia provenga da Jacopo da Lentini, che amava ricordare il suo luogo nativo ne'suoi versi » (1). S'è già veduto, come la stessa natura di tali composizioni escluda qualunque interpretazione personale e reale; vediamo ora i versi. Un amante si diparte dalla sua donna; ella si lagna dell' abbandono; egli cerca di confortarla. E infine le dice:

Lo mio gire, amorosa, ben sacciate,
Mi fu contra volere in tutte guise (2);
A voi ritornar gran disiro ajo,
M' a (3) lo meo sire, che m' à in potestate
A lo 'ncominciamento li 'mpromise (4)
Di ritornare a Lentino di majo.

---

(1) *La scuola poet. sicil.* tr. Friedmann, p. 122.

(2) Il cod. *amoroso* e *fa*: la doppia emandazione è del Gaspary.

(3) Il cod. *Ma*, che va diviso in *M' a* = *Ma a;* come al n. XLIX: « Va la fior di Soria » per *Va a*; come al n. LXV:

Non aven d' allegranza
Che io degia cantare
Maven da movimento.

per *M' aven* = *Ma aven.*

(4) Il cod. *limpromise*, che va diviso in *li 'impromise* = *gli promisi.* L'ortografia del primo secolo vuole, che in iato di vocale + *in*, cada sempre la *i* di *in*. Cfr. nel medesimo codice: I, 75: *comencarnato* =

E per quelli che non intendono il volgare antico, traduciamo in italiano corrente: « Il mio andare, amorosa, sappiatelo bene, fu a ogni modo contro la mia volontà; io ho gran desiderio di tornare a voi. Ma al mio signore, che m'à in sua potestà, gli promisi, al cominciamento dell' itinerario, di tornare a Lentino nel maggio. » Qui dunque non si tratta nè d'imperatore, nè di promessa fatta da lui, nè di donna amata in Lentini, nè del solenne parlamento del 1233. Si tratta d' un tale ch' è immaginato servo o fedele d' un signore dimorante in Lentini, il quale, spedito fuori per disbrigar qualche affare suo o del suo padrone, avvia una tresca con una donna del paese dove s' era recato. Viene il momento della partenza, e la ragione ch'egli ne adduce alla bella è la solita di questa sorta di composizioni: la volontà del padrone. Il poeta, per colorire il pretesto, omai trito, v'aggiunse di suo i due particolari del tempo e del luogo. Che in questo luogo egli possa aver designato la propria patria, è verisimile; ma non più che verisimile. E, pur ammettendo codesto, bisognerà poi vedere se da Lentino fu il solo notaro Giacomo. Il codice Vaticano darebbe la medesima patria anche al notaro Arrigo Testa. Su questi be' fondamenti si può egli attribuir francamente la canzone adespota a Giacomo? Non crederei.

Una canzone, che nel codice Vaticano occorre col nome di Mazzeo di Ricco da Messina è attribuita nel codice Palatino 418 a Rosso da Messina, il cui nome non appare più ne' canzonieri. Or come un Pietro Rosso o Ruffo fu vicerè di Sicilia e ebbe dimora in Messina al tempo di Corrado e di Manfredi, io sospettai che nel cod. Palatino potesse essere accaduto, come altre volte, che parte di dedica della canzone fosse stata divelta dall'originale; di guisa che nella

---

come ncarnato; II, 31: *lonvoglia* = *lo 'nvoglia*; XVII, 30: *chen* = *che 'n*; XXIII, 38: *chemprimamente* = *che 'mprimamente*; XXVII, 21: *miantendanza* = *mia 'ntendanza*; XXXVII, 7: *longanna* = *lo 'nganna*; LIV, 24: *lomperadore*; = *lo 'mperadore*; LXI, 28: *lancomincianza* = *la 'ncomincianza*. La locuzione *lo impromise* nel cod. avrebbe dato il nesso *lompromise*. Su che cfr. anche N. Caix, *Le origini della lingua poetica*, p. 122-123.

copia ne rimanesse l'informe attribuzione. In somma, dalla rubrica iniziale *Mazzeo de Ricco de Messana domino Russo*, il cod. Vaticano avrebbe tratto *Mazzeo di Ricco* e il Palatino *Rosso da Messina*. E buttai là la congettura senza darle alcun peso: « Un Pietro Rosso o Ruffo fu vicerè di Sicilia, e forse quella canzone gli fu dedicata soltanto » (1). Ma più inverisimile assai sarebbe la proposizione di chi volesse riconoscere in quel Rosso da Messina del manoscritto nientemeno che « Russus Rubeus », barone di Villa Sperlinga e di Martini, il quale circa il 1222 prestò a Federigo II duemila fiorini su la dote della propria moglie Malcalda (2). Un signore di quella fatta non sarebbe stato dimandato nel codice « Rosso da Messina », così scusso scusso, senza nè anco uno straccio di « messere »; il nome d'un trovatore già ammogliato avanti il 1222, vale a dire nato almeno sul principio del secolo, non si sarebbe scambiato con quello di Mazzeo di Ricco, che dovè fiorire nella seconda metà del dugento, giacchè le sue composizioni ne'canzonieri sono attribuite a poeti di codesta generazione, come Guido delle Colonne (3). Per la maggiore autorità del codice Vaticano, convien credere che la canzone sia di Mazzeo e che, caso mai, a un Rosso fu dedicata soltanto: e se proprio un Rosso da Messina s'ha da tirar fuori, ecco qui « *Johanne Rubeo Clerico ipsius Domini Archiepiscopi Messanensis* », il quale viveva nel 1260 (4), vale a dire apparteneva alla stessa generazione che Guido delle Colonne e Filippo e Mazzeo di Ricco, ed era un umile Rosso a cui non ispettava alcun titolo. Ma gli è sempre un almanaccare a vuoto; giacchè i « Rossi » in Messina eran molti, e nulla ci licenzia a raffigurare il poeta (se poeta fu) in uno più che in un altro. Qualunque « Rosso da Messina » vissuto nella seconda metà del secolo decimoterzo, può essere.

Mentre il cod. Vaticano 3793 reca la canz. *Vostra orgogliosa ciera* con la rubrica *Notaio Arigo Testa da Len-*

(1) *La poesia sicil.* p. 28.
(2) Cfr. WINKELMANN, *Acta imperii inedita*, p. 220.
(3) *La poesia sicil.* p. 27.
(4) STARRABBA, *I diplomi della cattedr. di Messina*, l. c. p. 91.

tino, il Laurenziano-Rediano 9 la dà al *Notaro Jacomo* e il Palatino 418 a un *Arrigus Divitis*. Considerata la discordia dell'attribuzione, il Monaci sospettò che l'invio originario era forse *Arrigus Testa de Aritio Not. Jacomo de Lentino* (1); e molti accettammo la sua congettura.

La quale, a pensarci bene, non ha fondamento su' fatti; e il Monaci stesso ha poi dimostrato di dubitarne (2). Già, innanzi tutto, pur volendo figurarsi un invio originario, quello ricostruito dal Monaci non è più probabile del seguente: *Not. Jacomus de Lentino Arrigo Teste*, onde autore risulterebbe il notaro Giacomo. Oltre a ciò, in nessuna delle tre rubriche Arezzo è pur nominata; e come un *Henricus Testa* fu rinvenuto a Bologna anche dal Monaci nel 1219, e altri Testa comparvero altrove, e un Arrigo Testa conte di Bagnacavallo visse tra il 1243 e il 1250 (3), così non c'è proprio una ragione al mondo d'attribuir la canzone a quell' *Arrigus Teste* d'Arezzo, che morì podestà di Parma combattendo per l'imperatore nel 1248. Il quale ne fu notaro, nè di Lentino, come vuole il codice, nè fu il solo di codesto nome che vivesse in Italia nella prima metà del secolo decimoterzo.

Anzi, per l'appunto contro il Testa d'Arezzo insorge un argomento che parmi degno di considerazione, se bene finora non venne in mente ad alcuno. Quell'Arrigo d'Arezzo fu figliuolo di un Testa Bostola; e appunto perciò si nomò *Teste* (col genitivo) ne'documenti latini e *del Testa* negl'italiani. I più antichi stromenti che lo riguardano, recan sempre *Rigo quondam Teste* e *Rigo olim Teste*: negli atti è sempre chiamato *Arrigus Teste*, come di ragione. Nè può valere in contrario che, per eccezione, sia stato detto talvolta *Henricus Testa* da' cronisti posteriori: la bizzarria del patronimico potè loro far credere che *Testa* fosse il casato; e lo scambio di *Teste* con *Testa* era facile agli amanuensi, anche per una sorta d'attrazion flessionale del nominativo ante-

(1) *Crestom.* I, p. 53.

(2) *Per la storia della scuola poetica siciliana*, IV (estr. da' *Rendiconti dell' Accademia de' Lincei*, ag. sett. 1896) p. 26.

(3) Monaci. *Per la storia della scuola poet. sicil.* l. c. p. 23.

cedente. Difatti, le prime testimonianze in volgare hanno sempre *Del Testa*. Nella cronaca di Andrea Dei: « 1230. Arrigo del Testa »; un anonimo senese trecentista; « Arigo del Testa »; Giovanni Sercambi: « mess. Arrigo della Testa », fino a « Arrigo del Testa » di un Francesco Bendinelli (1). Insomma, si vuol tenere per fermo che Arrigo figliuolo di Testa, *Henricus Teste*, si sarà chiamato e fatto chiamare in volgare a'suoi tempi Arrigo del Testa d'Arezzo, a quel modo preciso che un altro rimatore suo conterraneo, Guittone figliuolo di Viva d' Arezzo, appunto nel codice Vaticano è chiamato non già Guittone Viva, ma Guittone del Viva d' Arezzo.

Tirate le somme: fra il trovatore (se proprio è un Testa e non il notar Giacomo o un altro) e colui al quale s'è voluta attribuire quella canzone non c' è concordanza né di titolo, nè di patria, nè di nome: l'uno è notaro, l'altro podestà; l'uno di Lentino, l'altro di Arezzo; l'uno Testa, l'altro Del Testa. E, dopo ciò, seguitiamo a identificare: staremo a vedere la storia della letteratura italiana che ne vien fuori!

III.

Sicuramente siciliani son dunque, de' più antichi trovatori, oltre Federigo II e suo figlio Enzo (se non entrambi nati, certo cresciuti ed educati in Sicilia): Giacomo di Lentino; e poi Rugieri d' Amici, Tommaso di Sasso, Stefano di Pronto notaro, Mazzeo di Ricco, messer Filippo, tutti e cinque da Messina; e poi Rugierone da Palermo: nove in tutto. Un codice meno autorevole dà pure i nomi di due altri: messer Ranieri da Palermo e Rosso da Messina. E saremmo a undici. Guido e Oddo delle Colonne son detti di Messina ne' codici; ma non è ancora bene accertato che non discendessero o entrambi, o almeno il secondo, da' Colonna di Roma; il notaio Arrigo Testa è detto da Lentino, ma di quella rubrica del cod. Vaticano in contrasto con altre d' altri codici, si può dubitare.

(1) Cfr. A. Zenatti, *Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana*, Firenze, Sansoni, 1896, pp. 44, 61 n., 75, 77 n.

Sono tre incerti. Di guisa che, poeti dell'isola avremmo: undici sicuri; e tre dati per siciliani, ma non dimostrati tali da documenti irrepugnabili.

Del mezzogiorno continentale, vale a dire napoletani, pugliesi e calabresi, furono: Pier della Vigna, il gran cancelliere (1), Rinaldo d'Aquino, Jacopo d'Aquino, Giacomino Pugliese, Rugieri Apugliese, Folco di Calabria e un Guglielmotto d'Otranto, del quale c'è rimasto un sonetto nel cod. Barberiniano XLV-47 (2): sette in tutto; non nati in Sicilia, è vero, ma cittadini di quello che allora si nominava *regnum Siciliae*, epperò, in un certo senso, siciliani anche loro.

Fuori del regno appariscono: l'abate di Tivoli, romano; Percivalle Doria, genovese; messer Folcachieri, Tiberto Galliziani, Compagnetto da Prato e Guglielmo Beroardi, toscani. Di Paganino, detto « da Serezano » nel cod. Vaticano e « da Serzana » nel Laurenziano, non s'intende bene la patria: certo egli pure nacque fuori del regno.

E costoro son sette.

Jacopo Mostacci detto « da Pisa » in un codice, ma il il cui casato si ritrova in documenti pugliesi e siciliani, rimane di dubbia origine; Inghilfredi, detto siciliano dagli antichi editori, non si sa d'onde sia.

Tirate le somme, almeno undici (che potranno anche divenire quattordici o quindici) de' trovatori più antichi, furon siciliani o allevati in Sicilia; sette, napoletani, calabresi e pugliesi, ma sempre del regno; sette, dell'Italia centrale e superiore. In complesso, questi ultimi tutti insieme sono appena una quarta parte dell'intero ciclo de' trovatori fioriti sotto gli Svevi: i tre quarti sono del regno di Sicilia, ove brillò veramente la prima poesia d'arte italiana, e di questi il maggior numero son propriamente siciliani, vale a

(1) Come e perchè Pier della Vigna si potè chiamare già fin dal secolo decimoquarto « cancelliere » di Federigo, dimostrò, contro la pedantesca negazione dell' Huillard-Bréholles, *Hist. diplom.* I, p. CXXXIV, il nostro G. De Blasiis, *Della vita e delle opere di P. d. V.* Napoli, 1861, p. 71 e sg.

(2) Monaci, *Crestom.* II, p. 210-11.

dire nati o cresciuti nell' isola. Come ognun vede, anche le cifre concordano con la tradizione e con la buona critica.

Passiamo alle date. Dalle canzoni più antiche se ne ricavano due: l'una del 1205, da una canzone di Giacomo da Lentino; l' altra del 1228, da una di Rinaldo d' Aquino. Si rileva da'documenti: che Giacomo da Lentino, Rugieri d'Amici, forse Rugierone, Pier della Vigna e Rinaldo d'Aquino furono al colmo della loro fortuna fra il '33 e il '49. Di pochi altri, Guido dalle Colonne, l' abate di Tivoli, forse Stefano di Pronto, Jacopo d' Aquino, Folco di Calabria, Guglielmo Beroardi, s' hanno notizie all' incirca fra il 1246 e il 1280.

Di Percivalle Doria s' avrebbe notizia già fin dal 1228, se si potesse esser certi che il trovatore fu quel medesimo, il quale tenne la podesteria d' Asti in quell' anno. Ma quattro Percivalli Doria vissero a un tempo nel secolo decimoterzo; e spesso riesce assai malagevole di distinguer l' uno dall' altro (1).

In ogni modo non abbiamo di lui se non due canzoni; e una di Paganino, due di Tiberto Galliziani, due di Compagnetto da Prato, una di Folcachiero da Siena e tre sonetti dell' abate di Tivoli: undici composizioni in tutto, e così seminate di sicilianismi da non poter essere state composte se non dopo che una poesia d' arte siciliana già era venuta in rinomanza. Quando si rifletta che del solo Giacomo di Lentino si conservano undici canzoni (e il cod. Vaticano 3793, ora mutilo alle prime carte, ne aveva sedici) (2), e circa trenta sonetti, e che le composizioni attribuite a siciliani son circa settantacinque, e che quelle di tutti i trovatori del regno di Federigo sommano a più di centodieci, senza contare le anonime, c' è da domandarsi ridendo, se proprio per quelle otto canzoni e que'tre sonetti la scuola siciliana dovrà cambiar nome.

---

(1) Su che cfr. Schultz, *Die Lebensverhältnisse der italienischen Trobadors*, nello *Zeitschift f. rom. Philol.* VII, pp. 221 e sgg. e *Noch eimal Perceval Doria* nell' *Arch. f. n. Sprach.* XCI, pp. 250 e sgg.

(2) Cfr. Caix, *Le origini*, l. c. p. 20 n.

Perfino la toponomastica di quelle composizioni è quasi soltanto circoscritta alla Sicilia, o poco oltre il Faro. Ecco i casi (e, se non erro, son tutti; ma non v' ho incluso quelli dove i nomi di luoghi son mere figure rettoriche) di designazioni geografiche. Cito dal cod. Vaticano 3793:

II, 62; Notaro Giacomo:

Donatelo al Notaro
Ch' è nato da Lentino;

e così un' altra volta; e Lentino è pur ricordata in un sonetto dell' abate di Tivoli e in una canzone d' anonimo indiretti al Notaro.

VI, 36; Notaro Giacomo:

Ched oltre mare in Saragusa.

XVII, 4; Notaro Giacomo:

D' Agri infino a Messina.

XIX, 36; Ruggieri d' Amici:

Partiti e vanne a lo regno.

XXXIV, 4; Rinaldo d' Aquino:

Amorosa donna fina...
Sovrana fior di Messina.

LXIV, 32; adespota:

Nol mar di Cicilia
Poss' annegare, e viver in tormento.

LXXIII, 42; adespota:

E vorria quelli che c' incolparo
Perissero a lo Faro — de' che sia!

LXIX, 24; adespota:

Di ritornare a Lentino di majo.

LXXIII, 60; adespota:

a voi mi manda
Un vostro fino amante di Messina.

« A Saragosa », cioè a Siracusa, manda i suoi versi l'autore della canzone anonima *Part'io mi cavalcava.* La donna del canto di crociata di Rinaldo d'Aquino vuol che il « sonetto » sia mandato « in Soria », ma sicuramente da un porto del regno; Rugierone da Palermo invia la sua canzone « a la fior di Soria », ma probabilmente dalla Sicilia. La donna della canzone di commiato di re Federigo si querela « de la dolce Toscana » (XLVIII, 15), che le rapisce l'amico siciliano; e re Enzo canta, probabilmente da Bologna:

Salutami Toscana quella che è sovrana,
In cui regna tutta cortesia;
E vanne in Puglia piana la magna Capitana
Là dov'è lo mio core nott'e dia.

Firenze, Pisa e Milano son nominate una volta, ma come termini di comparazione e da un siciliano, il notaro Giacomo VII, 33 sgg.; la zona « Da la Magna infino in Aquilea » è ricordata come dimora di Madonna da Giacomino Pugliese, LVIII, 30: e forse è la sola eccezione alla regola; se non vi si voglia aggiunger qual luogo della canzone anonima LXXV, 37, dov'è ricordata la « colonna maremmana » che uccise il giovine Baldo « di terra scarlinese ». Scarlino è un paese a tre leghe da Massa.

Conchiudiamo. Secondo la testimonianza di Dante, il volgar siciliano salì in fama al tempo di Federigo e di Manfredi, non soltanto perchè moltissimi dottori indigeni gravemente cantarono; ma anche perchè, la cortesia e munificenza de' due illustri principi traendo alla lor corte il meglio degl'Italiani, ne venne che tutto quanto fu allora prodotto,

si chiamasse siciliano. Dante, dunque, non esclude che la poesia siciliana, avanti di diventar famosa, esistesse; non tace che conferirono primi alla gloria di quella i moltissimi trovatori dell' isola.

Che la poesia volgare fosse nata in Sicilia afferma invece recisamente il Petrarca; una volta di propria scienza, e un' altra come tradizione universalmente accolta al suo tempo. E il Petrarca visse meno d' un secolo dopo il fiorire della poesia siciliana; fu in Napoli, in Bologna, in Toscana, da per tutto dove quella tradizione poteva conservarsi più fedele e più schietta. L' attestazione del Petrarca sarebbe di gran peso pur se vi s' opponesse l' autorità dell' Allighieri; ma poichè questa non vi s' oppone, come oseremo negarla o dissimularla?

E tuttele notizie certe o probabili, le quali s' è potuto scavizzolare finora, raffermano e rafforzano la testimonianza del Petrarca. I più antichi poeti appariscono siciliani o, al più, del regno; i più numerosi sono i siciliani; i più produttivi i siciliani; i più famosi, (nell' arte di trovare, s' intende) i siciliani. Giacomo di Lentino è il solo che sia ricordato più volte dagli altri poeti contemporanei o posteriori, quasi come il rappresentante di tutta la scuola. Con lui tenzona l' abate di Tivoli, e ne richiede amicizia:

Con vostro onore fazzovi uno 'nvito
Ser Giacomo valente...
Lo vostro amor vorria fermo e compito,
Per vostro amore ben amo Lentino,

e lo loda su tutti gli altri trovatori:

Che spandete [*buon detti?*] ed amorosi
Più di null' altro amador c' omo saccia.

A lui e a Pier della Vigna si rivolge Jacopo Mostacci per un quesito d' amore; a lui, come « al più fino » manda un anonimo un suo componimento, nel Vatic. il LXXII:

E màndolo al più fino
Ch' è nato da Lentino,
E priego il notar Giacomo valente,
Quegli ch' è d' amor fino,
Che canti ongne matino
Esto mi' cantar novo infra la gente.

Quando, venuta di moda la maniera di fra Guittone, Bonagiunta lucchese intestava ancora nell' imitazione de' siciliani, un altro poeta dell' Italia centrale l' accusò di vestir le penne del pavone, aggiungendo:

Se fosse vivo Jacopo notaro!

Bonagiunta medesimo, udita dalla bocca di Dante la ragion filosofica della poesia di lui, gli risponde (*Purgat.* XXIV 55) che ora soltanto ei vede il « nodo » il quale ritenne lui e gli altri poeti anteriori « di qua dal dolce stil nuovo ». E quali poeti oltre sè (sfido! era quello che parlava) ricorda a rappresentanti dello stil vecchio? Il Notaro e Gittone: il più famoso trovatore toscano e, bisogna credere, il più famoso trovatore siciliano del secolo fino al suo tempo.

Poesia siciliana, dunque; non soltanto perchè assai rimatori siciliani gravemente cantarono e perchè Federico e Manfredi, benigni a quella poesia, avevano il soglio regale in Sicilia; ma anche perchè que' rimatori risultano i più antichi, i più numerosi, i più fecondi; ma anche perchè que' principi eran re di Sicilia e l' aula regia, poco o molto che vi dimorassero, era Palermo; ma anche perchè quella poesia è quasi tutta localizzata in Sicilia; ma anche perchè, finalmente, il volgare illustre in cui si cominciò a tentare la nuova poesia, fu siciliano, e gli stessi poeti venuti su poi in altre parti d' Italia non se ne poteron mai in tutto staccare.

LE " POESIE VOLGARI „ DEL PETRARCA

La raccolta di rime che Francesco Petrarca volle intitolata *Rerum vulgarium Fragmenta* e che gli editori moderni impropriamente addimandarono *Il Canzoniere*, fu sempre tenuta per l' espressione immediata, sincera, essenzialmente soggettiva, di stati d'animo del poeta; un diario, per così dire, delle sue sensazioni, variazioni e contraddizioni affettive, sul quale egli fermava, con eleganza suprema di forma, le mille ignote fluttuazioni dell' amor suo, a mano a mano che gli passavano oscuramente nella coscienza. E come la donna del Petrarca fu famosa, già vivendo il poeta e negli scritti di lui, col nome di Laura, così parve a' critici tutti che il libro volgare del Petrarca fosse la storia fedele dell' amor suo per Laura; la cui bionda ombra severa fu veduta sola aggirarsi tra le rime fiorite e fresche dell' immortale raccolta. A nessuno nacque il sospetto che il Petrarca, riassettando questa da vecchio, potesse proporsi altro scopo che quello di dare unità materiale a' versi scritti da lui (meno rare eccezioni di poesie morali, parenetiche e politiche) per Laura: anzi, da Alessandro Vellutello, che nel Cinquecento tentò, a Giacomo Leopardi, che nel secol nostro desiderò di narrare la storia dell' amore del Petrarca giusta le indicazioni date nelle rime, tutti i commentatori dimostraron d' aver per fermo che ogni poesia del gran lirico fosse un documento sicuro del fatto o dello stato d' animo che v' è descritto: e che l'intera raccolta dovesse considerarsi quasi una somma di testimonianze, ornate squisitamente, ma in tutto conformi alla realtà, circa gli amori famosi del Petrarca e di Laura.

Or tutto codesto s'è detto e ridetto per più di cinque secoli, senza che alcuno movesse mai il menomo dubbio; senza che alcuno si dèsse nè anco pensiero d'esaminar la questione. Sarà permesso, non dico di risolverla, ma d'agitarla?

I.

La genuina raccolta delle poesie del Petrarca secondo la volontà dell'autore è quella del cod. Vaticano Latino 3195, curato, riordinato e in parte scritto, come ognun sa, da esso il poeta. Le composizioni fuori di quello sono composizioni che il Petrarca non accettò; le lezioni diverse sono lezioni che il Petrarca rigettò o non volle mai. L'edizione corrente non rappresentava l'autografo, ma un apografo ricopiato dal Bembo: nè si può ammettere che quell'apografo derivasse da un altro autografo ora smarrito; per la ragione che fu dichiarata in principio di questo libro.

Ma, se non della volgata, del codice Vaticano 3195 possiamo fidarci. Questo codice rappresenta davvero l'ultima volontà dell'autore, il quale vi dovè lavorare fin presso a morte, se appena cinque anni avanti v'aveva ancor da trascrivere, soltanto nella prima parte, tutte le composizioni che seguono al son. *Voglia mi sprona*, trascritto solo il 22 Giugno 1369: non meno di cinquantadue.

Il codice Vaticano, con aggiunti i *Trionfi* è stato finalmente consegnato alla luce da Giovanni Mestica, il dotto professore dell'Università di Palermo (1). Di guisa che ora, avendo sott'occhi il testo originale del poeta, noi possiamo domandarci: che vuol ella rappresentare codesta raccolta? Intese proprio il Petrarca ch'ella fosse la storia graduale e sincera del suo amore per Laura, dal giorno dell'apparizione fino a quello della morte di lei, e da questo fino al giorno della morte di lui?

Non può essere; giacchè in tal caso la necessità dell'ordinamento cronologico avrebbe fatto forza al poeta medesimo. Il significato psicologico d'ogni variazione amorosa sa-

(1) V. Appendice. II.

rebbe apparso intero, soltanto quando il componimento che la contiene fosse stato, nella succession del racconto, a quel luogo appunto che codesta variazione avea tenuto nello svolgimento reale della passione; qualunque trasposizione arbitraria non avrebbe potuto se non isminuire e oscurare la luce intima di ciascun componimento e il valore ideale dell'intera raccolta. Or noi dimostrammo come il Petrarca non soltanto non ordinasse ma nè meno cercasse d'ordinare il suo libro cronologicamente. Basti un esempio per tutti. Il son. *Se voi poteste*, scritto, secondo che si rileva da un' altra postilla di mano del Petrarca, il 16 novembre 1337, segue al son. *Padre del ciel*, composto il 6 aprile 1338, come appare dal verso:

Or volge, Signor mio, l' undecimo anno.

Ancora: se il Petrarca avesse inteso di dare con quel suo libro le schietta esposizione dell' amor suo, non avrebbe composto talora de' versi in una condizione di spirito alla quale que' versi non poteano risponder davvero. Mi spiego. Fra i più commossi sonetti del poeta, sono i tre dell' aura, *L' aura serena*, *L' aura gentil* e *L'aura celeste*, in vita di Laura. Il Petrarca, tornando in Provenza, rammemora e riconosce i segni dell'amor suo; si piace della contemplazione de' luoghi abitati dalla diletta, e spera di rivederla:

Cerco 'l mio sole, e spero vederlo oggi.

Ebbene: dimostrammo che, di codesti sonetti, uno fu ricorretto e due furon composti di sana pianta dopo la morte di Laura. Così pure de' tre sonetti della bella mano, *O bella man*, *Non pur quell'una* e *Mia ventura*, questi due ultimi furon fatti quando Laura non era più in vita. La canz. *Ben mi credea*, la cui prima stanza soltanto era stata buttata giù nel 1346, fu mandata avanti, terminata e corretta il 19 ottobre 1368, quando Laura era morta e sepolta da più di vent' anni. Anche la raccolta definitiva s'apre con una corona di sonetti, dove è data notizia circa il giorno dell' innamoramento, la cagione di quello, la patria e il nome dell' amata: or codesti sonetti non poteron esser composti sotto

un' ispirazione momentanea; ma furon méssi lì solo più tardi, quando il Petrarca, volendo ridurre a esposizione ordinata il suo libro, provò il bisogno di rifarsi da capo e di raccontar la sua storia per filo e per segno. Così pure i sonetti de' presagi su la morte di Laura, onde si chiude la prima parte della raccolta, non poteron esser composti con quel terrore crescente di particolari affettivi e fantastici, se non dopo che la notizia della morte di Laura pervenne al poeta, il quale, si badi bene, non se l'aspettava.

Nè codeste sicuramente son le sole composizioni rifatte dappoi, per una ragione riflessa anzichè sotto un' impressione immediata: fra le settantasei aggiunte alla prima parte e le quarantotto alla seconda dal poeta vecchio, parecchi anni dopo che la trascrizione del menante era compiuta, molte ce ne saranno, tratte da schede e da abbozzi anteriori; ma alcune si sa di certo, come s' è visto, e altre si può sospettare che siano state fatte di pianta per altro fine che quello di render sinceramente l' intima qualità del poeta nel momento della composizione. Di guisa che intanto possiamo tener per fermo questo: che il Petrarca non sempre, componendo versi per Laura, intese d' esprimere i suoi ardori presenti, la commozione ingenua del cuor suo, insomma il suo vero stato d' animo.

Ma c' è un altro gruppo di poesie che, per il tempo, il luogo e il modo onde furon composte, ci dànno a risolvere un più delicato problema. Finchè s' è trattato di composizioni cominciate quando Laura era viva e finite quand' era morta, o di composizioni tardi rigermogliate sur un motivo degli anni di Laura viva, noi possiamo immaginare che il poeta godesse anche da vecchio di ripigliare e rilavorare, per conseguir la pienezza estetica d' una immaginazione amorosa, uno spunto o una mossa trovati nell' età giovine. Ma altre poesie d'amore che, per la loro significazione, appariscono scritte presso l' amata, furon composte lontano da Laura o morta la bella donna; e stanno a sè, non dipendono da alcuna immaginazione anteriore, sono ingenue e sincere. Il son *Perch' io t'abbia* rende al vivo un contrasto fra le pene sofferte dal poeta e la freddezza apparente del suo contegno davanti l' amata, presso la quale appar composto. Or noi

sappiamo che fu scritto qui in Italia, a Capranica, dove il Petrarca era ospite d'Orso dell'Anguillara, il 3 febbraio 1337. Il son. *Aspro core* è una delle consuete lamentazioni amorose circa il rigore di Madonna, che per altro non leva ogni speranza all' amante:

Vivo sol di speranza, rimembrando.

Sembra composto mentre la diletta era viva; ma da una annotazione del poeta su la collazione Casanatense dello scartafaccio, noi rileviamo che fu scritto il 21 settembre 1350, due anni dopo la morte di Laura. E qui vien fatto di domandarsi: — Ma è proprio sicuro che codesti due componimenti sono per Laura? È proprio inoppugnabile che sono per Laura tutte le rime d'amore di messer Francesco? Il poeta non ha mai alluso se non a quella; e sta bene. Ma non può aver avuto qualche ragione per celare altri amori, le cui tracce non riuscì, per altro, a nasconder del tutto, nè pure in quella meravigliosa raccolta?

II.

Questo dubbio non è punto nuovo. Per non dire se non dei moderni, quell'acuto ingegno di Salvator Betti sospettò che « per altre donne sieno scritte alcune di quelle numerose poesie » (1); e il Leopardi, chiosando il son. *Ben sapeva io*, al verso 12: « Quand' ecco i tuoi ministri, i' non so donde », avea prima dichiarato: « Quand' ecco, non so donde venuti, mi sopraggiungono i tuoi ministri. Cioè rimembranze e pensieri di quell' amore che il Poeta fuggiva, *ovvero amoretti nuovi, occasioni di nuovi amori* ». Finalmente, or è qualche anno, il Mestica ebbe a notare come in qualche componimento della raccolta si trovino tracce d'altro amore che non quello per Laura (2).

Non a torto il Mestica sospettò che il son. *Per fare una leggiadra* alluda a un amor giovanile del Petrarca, quand'egli ancora non avea conosciuta la bella Avignonese. Di fat-

(1) *Giornale Arcadico*, 1860, luglio-agosto, p. 140.
(2) Nel *Fanfulla della Domenica*, anno X, n. 21.

ti, in quella stessa canz. *Nel dolce tempo*, dove narra il poeta com' egli s' innamorasse di Laura, e che fu, a detta di lui medesimo, una delle sue prime invenzioni, è espressamente dichiarato:

> I' dico che *dal dì che 'l primo assalto*
> *Mi diede Amor*, molt' anni eran passati,
> Sì ch' io cangiava il giovenil aspetto,

quando fu fatto « d'uom vivo un lauro verde ». Sicchè l'amore di Laura va riferito a molt' anni dopo un « primo assalto », che del rimanente è rammentato altre volte. La seconda quartina del son. *Più volte Amor*, dice:

> Un tempo fu che 'n te stesso 'l sentivi
> Volgare esempio a l' amoroso coro;
> Poi di man mi ti tolse altro lavoro;
> Ma già ti raggiuns' io mentre fuggivi.

Il poeta allude a due amori: l'uno anteriore, l' altro posteriore a quel « lavoro » che può, anzi dev' essere, lo studio della giurisprudenza,

> l' arte
> Da vender parolette, anzi menzogne,

com' egli dichiara altrove.

Se non che, riguardando bene a codesti tratti, e comparandoli con quel luogo del *De contemptu mundi* o *Secretum*, III, ov' è detto: « ella (Laura) ritrasse il giovenile mio animo da ogni turpitudine », io tengo che in tutti que' luoghi si ragioni più tosto di due periodi d' amore: il primo di tumulti sensuali vagabondi e molteplici, tra i diciotto e i diciannove anni (in Bologna a studiar legge si recò nel 1323); il secondo, quello di Laura. Tanto vero, che Agostino, rinfacciandogli i giovanili trasporti, può dirgli: « Codesta donna tanto famosa, la qual tu stimi scorta sicura per gire al cielo, perchè non ti guidò mentr' eri pavido e incerto e, come si fa co' ciechi, non ti prese per mano e ti ricondusse sul diritto sentiero? »

E la nostra congettura è rinfiancata da un altro luogo delle *Poesie volgari*, dove il Petrarca narra (sest. V):

A la dolce ombra de le belle frondi
Corsi, fuggendo un dispietato lume,
Che 'nfin qua giù m' ardea dal terzo cielo;

e per l'appunto vi bisogna intendere che l' amore di Laura lo salvò da abitudini più dissolute e carnali.

Dunque manifeste vestigia o almeno rammemorazioni di voluttà anteriori all'amore per Laura, non mancano nelle *Poesie volgari* del Petrarca; ma v' è aperta la confessione d'un allettamento posteriore di poco alla morte di quella donna, per la quale, a detta del poeta medesimo, il suo fuoco era già intiepidito (*tepescentem*) (1). Di fatti pare anche a me che d' un amore fiorito nel cuor del Petrarca circa il 1350, si tratti nel sonetto *L' ardente nodo*, che occorre nella seconda parte del libro:

L' ardente nodo ov' io fui d' ora in ora,
Contando anni ventuno interi, preso,
Morte disciolse: nè già mai tal peso
Provai, nè credo ch' uom di dolor muora.

Non volendomi Amor perder ancora,
Ebbe un altro lacciuol fra l' erba teso....
. . . . . .
Morte m' à liberato un' altra volta.

Qui il senso è chiaro: in fatti vi si ragiona di quell' amore per una bella Ferrarese, confessato spontaneamente dal poeta medesimo nel sonetto estravagante a Antonio de' Beccari:

Antonio, cosa ha fatto la tua terra
Ch' io non credea che mai possibil fosse:
Ella ha le chiavi del mio cor sì mosse
Che n' ha aperta la via che ragion serra.

Codesto amore ebbe a durare due anni: difatti, cadendo il 1348, il Petrarca andò in Ferrara; vi tornò spesso nel 1349 e vi si trovò ancora nel 1350, quando scrisse, come si

(1) *Epist. ad Posteros.*

rileva da una postilla dello scartafaccio, la canz. *Amor, se vuo'*, e forse il son. *L'ardente nodo* (1).

Anche nel son. *Quella che 'l giovenil*, rifiutato nel codice definitivo, ma che occorre nello scartafaccio, dichiara il Petrarca come Laura morendo lo scinse d'un bel nodo; ma non perciò Amore ristette d'assaltar l'anima del poeta, anzi

Ben volse quei che co' begli occhi aprilla
Con altra chiave riprovar suo ingegno.

Dunque, nuovi ardori fiammarono; se bene il sonetto si conchiude co' versi:

Et pur fui in dubbio fra Caribdi e Scilla
Et passai le Sirene in sordo legno.
O ver come huom ch' ascolta et nulla intende.

Ma, pur vivendo Laura, messer Francesco errò e cantò per altre donne. Qual fosse la vita del poeta giovine, è narrato in una sua lettera al fratello Gherardo (*Famil.* X, 3), troppo lunga da potere esser qui meglio che riepilogata. « Ricorderai quanto ci si tenesse del vacuo nitore d'una veste la più squisita; che mi piace ancora, lo confesso, benchè ogni giorno meno; e quel fastidio del vestirci e dello spogliarci un paio di volte al giorno, mattina e sera; e quella paura che i capelli non fossero pettinati secondo la moda, e che un leggiero colpo di vento non iscompigliasse le ben architettate anella delle chiome; e quella fuga lontano a' quadrupedi che venivano avanti e dietro, perchè la toga fulgida e profumata non ne ricevesse per caso alcuna macchia di fango, nè urtata perdesse le pieghe laboriose ». E dopo, in proposito di più galanti consuetudini: « Quanta sollecitudine, quante veglie non impiegammo a far sapere a tutti il nostro furore e a diventare la favola del paese! *Quante volte non contorcemmo le sillabe, quante volte non trasportammo le parole, infine che non facemmo per cantare plausibilmente quell' amore*, che la verecondia imponeva almen di celare, giacchè non s'aveva la forza di spegnerlo?.... »

(1) V. a dietro: *Su l'ordinamento*, p. 115 e n.

Tale era l'uomo; che persino in una lettera scritta da vecchio (*Sen.* VIII, 1) tornò a confessare d'essere stato inclinato da giovine a' peccati d'amore; e nella lettera a' Posteri dichiarò con astuzia da casuista consumato: « In un amore ardentissimo, ma unico e onesto, mi travagliai nell'adolescenza, e più mi sarei travagliato, se morte acerba, ma utile, non avesse spento quel fuoco già intepidito. Vorrei poter dire di non aver punto conosciuto libidini; *ma se lo dicessi, mentirei;* questo sicuramente dirò: che, se bene a ciò tratto dal fervor dell'età e della complessione, esecrai sempre col cuore quella viltà » (1). Resta a vedere se di coteste « libidini », con le quali l'amor casto per Laura non ebbe che fare (ma il merito non ispetta al poeta) (2), qualche traccia, nelle rime, rimanga; resta a vedere se non una mai di codeste « libidini », nè pur quella della donna senza il cui consorzio non poteva egli vivere (*Famil.* X, 5), o dell'amica la quale gli « assedia la porta » (*Ibid.* IX, 3), abbia commosso il grand'uomo a tal segno da ispirargli de' versi, ch'egli avrà poi accortamente introdotti fra gli altri per Laura.

Che l'amore del poeta fosse ricercato pur da altre donne, è detto, con industriosa compiacenza, da lui medesimo, nel son. *Mille fiate:*

> E se di lui [*del suo core*] *fors'altra donna spera,*
> Vive in speranza debile e fallace....

> Or s'io lo scaccio, ed e' non trova in voi,
> Ne l'esilio infelice, alcun soccorso,
> Nè sa star sol, *nè gire ov'altra il chiama,*

con quel che segue. Per altro, come si vede, qui il poeta protesta di non voler cedere a tali allettamenti; de' quali, a ogni modo, dà segno d'essersi accorto. Nè l'oscuro verso che segue:

> Poria smarrire il suo natural corso,

(1) Press'a poco il medesimo è ripetuto nel *De contemptu mundi*, in *Opera*, ed. cit. pag. 390.

(2) A cui nel *De cont. mundi*, pag. 302, rinfaccia Agostino: *turpe igitur aliquid interdum voluisti.*

a me pare da intendere, come a molti espositori, quasi un presagio di prossima fine: io ci vedo in nube una minaccia di tutt' altro genere.

La canz. *S' i' 'l dissi mai* sembra fatta per rassicurare l'amata, alla quale avrebber riferito che il poeta s' era vantato d' un altro amore. Di fatti, ecco il commiato:

Per Rachel ò servito e non per Lia,
Nè con altra saprei
Viver; e sosterrei,
Quando il ciel ne rappella,
Girmen con ella in sul carro d'Elia.

Ma Laura non avea tutt'i torti d'esser gelosa. Altro che *S' i' 'l dissi mai!* Il poeta anzi allude abbastanza sovente a altri ardori, anche ne' versi. Nel son. *Movesi il vecchierel*, scritto probabilmente a Roma in tempo di giubileo, si paragona a colui che, non potendo veder Gesù Cristo in persona, s' appaga di mirarne l' immagine nel famoso sudario della Veronica. Così, egli afferma alla sua donna:

Così, lasso, talor vo cercand'io,
Donna, quanto è possibile, in altrui
La disiata vostra forma vera.

Singolar modo di dimostrare la propria tenerezza a una donna lontana, quello di ricercare le grazie delle donne vicine che le somigliano! Del rimanente il ripiego non era nuovo, nè anco in poesia. Dante per iscagionarsi d'aver veduto con troppo diletto, dopo la morte di Beatrice, la « gentil donna giovane e bella molto », dichiara:

Ben è con quella donna quello Amore
Lo qual mi fece andar così piangendo;

vale a dire che la somiglianza fra l'amore di Beatrice morta e quello della donna gentile deve scusarlo di quel traviamento; e nel capitolo seguente, il XXXVI della *Vita Nuova*, ed. Casini, è detto più chiaramente: « questa donna... molte fiate mi ricordava de la mia nobilissima donna ». Guido Cavalcanti, invaghitosi della Mandetta di Tolosa, mentre la monna Vanna de' suoi pensieri se ne stava in Firenze, ad-

duce egual pretesto. E il medesimo occorre a Cino, se veramente gli appartiene la canzone che comincia:

Di nuovo gli occhi miei per accidente
Una donna piacente
Miraron, perchè mia donna simiglia.

Ora si noti che codesto ripiego fu adoperato dagli antecessori del Petrarca, sempre in quel caso di un fallo momentaneo contro la donna angelicata. E il Petrarca, che da quelli lo derivò, intese di giovarsene al modo stesso. Disse la cosa un po' più velatamente degli altri; ma ebbe perciò le sue buoni ragioni, come vedremo.

Un sonetto, composto durante o poco dopo il viaggio in Italia, su' primi del 1337, dice:

Ben sapeva io che natural consiglio,
Amor, contro di te già mai non valse,
Tanti lacciuol, tante impromesse false,
Tanto provato aveva il tuo fiero artiglio.

Ma novamente (ond'io mi meraviglio)
Dirol come persona a cui ne calse,
E che 'l notai là sopra a l'acque salse,
Tra la riva toscana e l'Elba e Giglio.

I' fuggia le tue mani, e per camino,
Agitandom 'i venti e 'l ciel e l'onde,
M'andava sconosciuto e pellegrino,

Quando ecco i tuoi ministri, i' non so d'onde,
Per darmi a diveder ch'al suo destino
Mal chi contrasta, e mal chi si nasconde.

I commentatori decenti, i quali pretendono di gabellarci il Petrarca per uno stinco di santo (e sì che il Petrarca lasciò prove irrefragabili d'ardori sensuali: persin due figliuoli, un maschio, Giovanni, il quale nacque nel 1337, dieci anni dopo l'innamoramento di Laura, e una femmina, Francesca), intendon per que' « ministri » le rimembranze e i pensieri di quell' amore che il poeta fuggiva. E non gl' importa di far dire al poeta una scempiaggine. « Non saprei che dirmi de' ternarj », osserva il buon Muratori, « perchè non so quale avventura vi narri il poeta ».

Difatti, che significherebbe in quel caso la meraviglia manifestata con la mossa della seconda terzina: « Quand'ecco.... »? Come poteva stupire il poeta di pensare alla donna dalla quale si dipartiva? E perchè quell' « i' non so d'onde »? Quando mai un innamorato fu tanto menno da ignorare di dove gli vengano i sogni e i vaneggiamenti d'amore? In somma, tutta roba appiccicata per salvar la moralità dell'ideale cantore di Laura. Noi preferiamo salvarne il buon senso, e intendiamo che il poeta, partito dalla Provenza, incontrasse a bordo qualche bella signora, che s'era imbarcata a Livorno o chi sa dove, in una tappa del viaggio, su la nave medesima: e, com' è giusto, se n'invaghisse. La vita reale è questa; e questa probabilmente era anche nel secolo XIV.

E qui giova fare un ravvicinamento non privo di significazione. Quel sonetto fu composto, come s'è detto, su' primi del 1337, mentre il poeta viaggiava dalla Provenza in Italia. Il 13 febbraio del 1337 egli scrisse a Capranica quell'altro sonetto citato sopra, ov'ei si lagna di non saper manifestare, fuor che con gli occhi, il proprio sentimento alla donna amata e che parrebbe vicina: chi non sospetta che qui possa trattarsi d' una gentil viaggiatrice venuta a Roma col poeta, il quale ne sarà stato preso subitamente? E, riferito all' avventura medesima, sprigionerebbe luce più intima anche il madrigale seguente che si trova in quel giro di composizioni:

Perch'al viso d'Amor portava insegna,
Mosse una pellegrina il mio cor vano;
Ch'ogni altra mi parea d'onor men degna.
E lei seguendo su per l'erbe verdi
Udi' dir alta voce di lontano:
Ahi quanti passi per la selva perdi!
Allor mi strinsi all'ombra d'un bel faggio,
Tutto pensoso; e rimirando intorno
Vidi assai periglioso il mio viaggio,
E tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno.

La « pellegrina », pur a traverso il simbolismo rustico dimandato dal madrigale, accenna sempre a persona straniera, di passaggio, incontrata per caso: nè può esser Laura; la cui voce lontana sarà stata invece quella che grida l'am-

monimento del sesto verso. Nè la più parte degli espositori ha inteso altrimenti. « È gran dubbio se in questo luogo intenda di Laura o d'altra donna », annotò il Castelvetro. E Sylvano da Venafro narrò d' aver udito dire in una caccia a messer Agostino Nifo, filosofo peripatetico (quel desso che in lode di Giovanna d'Aragona scrisse il lascivo trattato *De pulchro et amore*), com'egli avesse veduto e letto la presente « canzonetta di man del Petrarca, et vi era scritto di sopra ancor di sua mano *A madonna Camilla Cane di Verona* ». Io non credo molto alle testimonianze de' peripatetici che vanno e caccia; ma credo al Petrarca medesimo, il quale, se avesse inteso di riferirsi all' amore per Laura, come avrebbe potuto dire:

E tornai indietro quasi a mezzo 'l giorno?

Si sa che il Petrarca amò Laura finchè ella visse, e dopo; or codesta chiusa, la quale va presa sicuramente per un'allegoria dell'età del poeta, avverte al contrario come egli ristesse da quell'amore avanti i trentacinque anni. Invece, se il madrigale si vuol riferito a quell' altro ripesco dal 1337, il conto torna a capello: dal 1337 al 1339 il Petrarca era « quasi a mezzo 'l giorno », giacchè si trovava fra i trentatrè e i trentacinque. E cadendo appunto quell' anno medesimo 1337 (sia detto di passata) egli ebbe il suo primo figliuolo, Giovanni. So bene: i nostri antichi poeti non lodavano in versi le loro mogli; ma il Petrarca non fu mai propriamente ammogliato, e la madre de' suoi figliuoli, prima di divenir tale, sarà stata un' amica chi sa quanto desiderata e implorata, fors'anco in rime la cui vera significazione ora ci sfugge.

Non so se a quell'incontro o ad altro di simil natura alludesse il poeta in un sonetto che, per il tono e il valore ideale, non differisce molto dal primo:

Fuggendo la pregione, ove Amor m'ebbe
Molt'anni a far di me quel ch'a lui parve,
Donne mie, lungo fora a ricontarve
Quanto la nova libertà m'increbbe.

Diceami il cor che per sè non saprebbe
Viver un giorno; *e poi tra via m'apparve*
Quel traditore in sì mentite larve,
Che più saggio di me ingannato avrebbe.

Nè si può almanaccare che qui il poeta intenda dire, come dichiarano alcuni commentatori, d'esser tornato all'amore di prima. Se quel traditore gli apparve « in sì mentite larve », non gli si sarà già fatto vedere in persona di Laura; troppo bene il poeta la conosceva. Poi anche la contrapposizione qui sta per l'appunto fra « la pregione » dell'amore di Laura e « la nova libertà » che permise al poeta di cadere in quell'altro laccio,

Onde più volte sospirando indietro,
Dissi: Oimè, il giogo e le catene e i ceppi
Eran più dolce che l'andare sciolto;

dove ciò tutto non può aver altro senso che questo: — era meglio seguitare a patire il giogo di Laura che, lontano da lei, trovarmi involto in un nuovo errore. —

Che Laura fosse un esempio di castità, non giova nè pur dimostrare, dopo le innumerabili testimonianze recatene dal poeta medesimo: il quale, scrupoloso qual'era, doveva intender la castità, non soltanto come astinenza carnale, ma anche, segnatamente in donna maritata, come aborrimento sentimentale da ogni inclinazione di quella sorta (1). Una donna la quale, accesa d'un altro, avesse dovuto far forza a sè stessa per non cadere in peccato, non avrebbe meritato davvero d'esser posta sopra tutte le eroine famose per pudicizia nel secondo *Trionfo* (vv. 130 e sgg.), sopra Lucrezia, Penelope, Virginia, le Tedesche

che con aspra morte
Servâr la lor barbarica onestate,

(1) Cfr. il *De cont. mundi*, in *Opera*, loc. cit. pag. 399: « Niuno fu sì spietatamente mordace, che osasse ferire con ràbbioso dente la fama di questa donna; che trovasse qualcosa da riprovare non pur nelle sue azioni, *ma nelle parole, nel contegno, ne' gesti* ».

e via dicendo; non avrebbe meritato quella filza di lodi, sul gusto ornamentale del *Roman de la rose:*

Onestate e Vergogna a la front'era,
Nobile par de le Virtù divine,
Che fan costei sopra le donne altera;

Senno e Modestia a l'altre due confine:
Abito con Diletto in menzzo 'l core:
Perseveranza e Gloria in su la fine;

Bell'Accoglienza, Accorgimento fore:
Cortesia intorno intorno, e Puritate;
Timor d'infamia e sol Desio d'onore;

Pensier canuti in giovanil' etate;
E (la concordia ch'è si rara al mondo)
V'era con Castità somma Beltate.

Ma il son. *Poi che mia speme* si chiude nelle terzine con l'ammonimento agli spiriti troppo sensibili, di fuggir l' amore; e i due ultimi versi dicon così:

Era ben forte la nemica mia,
E lei vid'io ferita in mezzo 'l core.

É chiaro: o codesta « nemica » non è Laura; o Laura non fu quel miracolo di castità che dice altrove il poeta. Ma perchè, in quest' ultimo caso, più tracce di gelosia, di dispetto, di sdegno apparirebbero nelle cose volgari del poeta (e non ve n'ha pur una); perchè dell'onestà di Laura e della frequente testimonianza del poeta su tal proposito non abbiamo ragione di dubitare; noi incliniamo a creder più tosto che anco in quel sonetto si ragioni di donna, la quale non fu punto Laura.

Ricorda, è vero, il Tassoni, come nel *Trionfo della morte* (II, 139) Laura confessi al poeta:

Fur quasi eguali in noi fiamme amorose;

ma ei non aggiunge il rimanente della terzina che dice:

Almen poi ch'io m'avidi del tuo foco;
Ma l'un l'appalesò, l'altro l'ascose.

Or se Laura ascose il suo foco (il quale fu forse soltanto un'immaginazione del poeta), se invece mostrò il suo « gelo », come dunque potè esso il poeta cavarsi il gusto di *vederla* « ferita in mezzo 'l core »?

Ma sicuro, può qui opporre qualcuno: il poeta la vide « ferita in mezzo 'l core »; da chi? dal marito. Or lasciando da parte che nelle consuetudini della lirica amorosa di que' tempi e de' tempi antecedenti fino alla più antica poesia provenzale, il marito era escluso di proposito, quasi che non esistesse (nè occorre una sola eccezione in contrario), ben altrimenti il poeta ragiona di Laura, pur maritata, in altre sue composizioni. Cito due soli luoghi, per non parere prolisso. Nel son. *Sì traviato* è detto di lei:

> *E de' lacci d'Amor leggiera e sciolta*
> Vola dinanzi al lento correr mio:

e nel son. *Que' che 'n Tesaglia:*

> Ma voi, che mai pietà non discolora,
> E ch'avete gli schermi sempre accorti
> Contro l'arco d'Amor, *che 'ndarno tira.*

È agevole rilevare, per altro, dal contesto di que' versi, che il poeta vide ferita la donna sua, dopo averne esperimentata la fortezza; invece, se Laura fosse stata innamorata d'Ugo de Sade, ciò sarebbe accaduto più anni prima che il Petrarca la conoscesse.

Oltre a ciò, Laura, secondo che il Petrarca avverte in più luoghi delle sue opere, non fece mai nè pur le viste d'addarsi dell'amore di lui: tanto vero che nel *Trionfo della morte* (II, 79) ei le domanda:

> Creovvi Amor pensier mai ne la testa
> D'aver pietà del mio lungo martire,
> Non lasciando vostr'alta impresa onesta?

Si badi ora al significato de' versi seguenti:

> Se col cieco desir, che 'l cor distrugge,
> Contando l'ore non m'ingannno io stesso,
> Ora, mentre ch'io parlo, *il tempo fugge*
> *Ch'a me fu inseme ed a mercè promesso.*

Qual'ombra è sì crudel che 'l seme adugge
Ch'al disiato frutto era sì presso?
E dentro dal mio ovil qual fera rugge?
Tra la spiga e la man qual muro è messo?

Qui, non c'è dubbio, si tratta d'un convegno d'amore, a cui la donna dovè, forse suo malgrado, mancare. E tutt' i commentatori, il Vellutello, il Castelvetro, il Sylvano, giù giù fino al Leopardi, concordano nella stessa sentenza, espressa da quel matto pieno di buon senso d' Alessandro Tassoni con le seguenti parole: « Il pover uomo a qualche ora segreta dovea aver avuta la posta, e fu fatto passeggiare alla luna, come lo scolaro del Boccaccio ». Possibile, dunque, che si tratti di Laura, di quella dura, fredda, selvaggia, implacabile Laura, dalla quale il poeta non seppe mai se fu corrisposto, fuor che dopo ch' ella era morta, in un' apparizione affatto soggettiva e fantastica?

Del rimanente, la presenza di almeno due donne amate ad un tempo, nelle rime sarebbe manifesta, se il poeta non avesse escluso dalla raccolta definitiva una sua ballata che pur si trovava in un manoscritto antico posseduto dal Zeno, e ancora si legge nella prima edizione del Petrarca volgare, data alla luce nel 1470 in Venezia da Vindalino di Spira e in quella di Firenze del 1522:

Donna mi vene spesso ne la mente;
Altra donna v'è sempre:
Ond'io temo si stempre il core ardente.
Quella 'l notrica in amorosa fiamma
Con un dolce martìr pien de disire:
Questa lo strugie oltra misura e 'nfiamma,
Tanto ch'a doppio é forza, che sospire.

Nè val, perch'io m'adire, et armi 'l core;
Ch'i' non so come Amore,
Di che forte mi sdegno, lel consente.

Eguale ondeggiamento fra due amori contrastanti ed opposti a me sembra di scorgere in quella oscura rima alla maniera provenzalesca, che comincia *Mai non vo' più cantar;* dove tra la selva irta de' simboli, delle immagini, degli a-

dagi, fiammeggia a quando a quando il sentimento nascosto del poeta:

Ch'altri no' m'intendeva, ond'ebbi scorno...

Chi non à l'*auro* o 'l perde,
Spenga la sete sua con un bel vetro...

Assai mi doglio
Quando un soverchio orgoglio
Molte vertuti in bella donna asconde...

Proverbio, Ama chi t'ama, è fatto antico...

Una chiusa bellezza è più soave.
Benedetta la chiave che s'avolse
Al cor, e sciolse l'alma, e *scossa l'ave*
Di catena si grave,
E 'infiniti sospir del mio sen tolse...

Chi m'à 'l fianco ferito, e *chi* 'l risalda,
Per cui nel cor via più che 'n carta scrivo;
Chi mi fa morto e vivo,
Chi 'n un punto m'agghiaccia e mi riscalda.

Non è tutto chiaro; il Filelfo vi scoprì persino un'invettiva contro il Papa che al Petrarca avea cercato la sorella! Ma se c'è qualcosa di meno ambigno è per l'appunto la contrapposizione di una donna umile e quieta a un'altra dura e superba, della bellezza « più soave » al « soverchio orgoglio »: del « bel vetro » all' « auro; infine d'un amor corrisposto a un amor disdegnato. Nè si può opinare, col Lelio, che vi si tratti della Corte d'Avignone; il poeta sempre ebbe cura di raccogliere in gruppi nell'opera sua tutte le composizioni su lo stesso argomento; e se avesse inteso di alludere a Babilonia, avrebbe collocato codesta sua canzone avanti o dopo i famosi sonetti.

Pochi madrigali scrisse il Petrarca; e fra que' pochi, due almeno ve n' ha che riesce assai malagevole di riportare all' amore per Laura. In uno che comincia *Non al suo amante*, racconta d'aver visto una

pastorella alpestra e crùda,
Posta a bagnar un leggiadretto velo,
Ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda,

e d' aver tremato di desiderio per quella. I chiosatori antichi, parte voglion che la « pastorella » sia Laura, « forse parendogli », avverte quel buon uomo del Castelvetro, « scemare dignità et honestà, se havesse detto d'haverla trovata spogliata a lavare », e leggon quest'ultimo verso:

Ch'a l'aura il vago e biondo capel chiuda;

parte che sia una fanciulla al servizio di Laura, « la fanticella di Laura, che le lavava le cuffie », annota il Tassoni. Ma se si trattasse di Laura in persona, bisognerebbe documentare che le signore del secolo XIV, pur quelle che ricevevan da' principi l' omaggio d' un bacio in fronte, andassero al fiume a lavarsi i panni da sè. Fu detto per altro che qui la natura stessa del componimento richiedeva immagini rustiche e boscherecce. Agevolmente si può dimostrare con più d' un esempio che ciò non fu sempre vero; ma, in ogni modo, cos'ha che vedere l'ornamentazione esterna del madrigale con una notizia di fatto così liquida e così chiara come quella d' una giovine che lava al fiume? Si capisce l'allegoria del veder Laura

In una fonte ignuda

nella canz. *Nel dolce tempo*, per il ravvicinamento ideale con la favola di Diana e d'Atteone, al quale il poeta si paragona; ma in quale favola, in quale immaginazione antica o moderna, si narra d'una qualche iddia lavandara?

Anche parve a più d'un espositore d'aver rilevato alcuna contraddizione fra le rare descrizioni della donna desiderata e lodata nelle *Poesie volgari*. Per un esempio: nella canz. *Standomi un giorno* occorrono i versi allegorici:

Indi per alto mar vidi una nave,
Con le sarte di seta, e d'òr la vela,
Tutta d'avorio e d'*ebeno* contesta.

Il Vellutello, il Sylvano, il Gesualdo, tutti intendono i cigli. Ma osserva il Tassoni: « Quell'*ebeno* nondimeno nella testura della membra di Laura per metafora, non veggo come c'entri, se non per quella sola menoma particella *Ebeno*

i cigli, e gli occhi eran due stelle ». Qui l'annotatore si riferisce al son. *Quel sempre acerbo*, che reca i seguenti particolari delle fattezze di Laura:

> La testa ór fino, e calda neve il volto,
> Ebeno i cigli e gli occhi eran due stelle;

al quale luogo soggiunge: « Parlando il P. di quello che provò per lo pianto, e lamento di L. non più inteso, nè veduto da lui, questa descrizione (per mio avviso) ci sta a locanda. Anzi direi, che sia cosa degna di riso, che volendo un P. la vaghezza, o la mestizia d'un pianto della sua donna descrivere, cominci a narrare, come ella aveva fatti i capegli, e le ciglia; o come le pianelle, ed i guanti le stavano bene ».

Ma il Tassoni rincara la dose quando si fa a commentare la canz. *Tacer non posso*, a' versi:

> Muri eran d'alabastro e 'l tetto d'oro,
> D'avorio uscio, e fenestre di zaffiro,
> Onde 'l primo sospiro
> Mi giunse al cor e giugnerà l'estremo.

« Ma qui il P. la descrive con gli occhi azzurri. Ed in altri luoghi parve, che con occhi neri la descrivesse, dicendo »; e riporta i versi che diremo più sotto. E soggiunge: « È da avvertire eziandio, che gli occhi azzurri, e le chiome bionde, non sogliono essere accompagnati da ciglia nere, se non dipinte. E questo sia detto per Laura, che o non aveva gli occhi azzurri, o si dipingeva le ciglia, o si biondava le chiome ».

Cotali sospettose obbiezioni del secentista bizzarro quasi indurrebbero a credere che il Petrarca non fosse riuscito a nascondere la disformità di sembiante d' almen due fra le donne esaltate ne' versi suoi, se un esame più attento delle composizioni ov' è cercata di rappresentare la bellezza di Laura, non ci traesse a risultati alquanto diversi.

Nella canz. *Standomi un giorno* è manifestamente lodata Laura, come si rileva dalla stanza terza, ov'è l'allegoria del « lauro giovenetto e schietto »; e v' è rappresentata, come s' è visto, bionda con le ciglia nere com' ebano: nella canz.

Tacer non posso ove, senz' alcun dubbio, si querela ancora il poeta della morte di Laura, ella è descritta con gli occhi azzurri come il zaffiro. Il resto de' componimenti non contraddice a tali indicazioni. Nel son. *Quel sempre acerbo* è ricordato il colore de' cigli, ma non quello degli occhi, che son detti « due stelle », senz' altro. I versi della canz. *Verdi panni:*

> Ma l' ora e 'l giorno ch' io le luci apersi
> *Nel bel nero e nel bianco*;

quelli della canz. *Gentil mia donna:*

> Quando voi [*occhi*] alcuna volta
> Soavemente tra 'l *bel nero e 'l bianco*
> Volgete il lume;

e gli altri del son. *Non d' atra*;

> quel raggio altero
> *Del bel dolce soave bianco e nero*,
> In che i suo' strali Amor dora ed affina,

si posson tutti riferire al bianco dell' occhio e al nero de' cigli, che sono intorno la pupilla. Se non che, può parere straordinario che, quando si tratta di lodar gli occhi, il Petrarca giri e rigiri la frase per modo da rappresentare il bel nero de' cigli, e non la pupilla, che pur dell' occhio è la parte più viva e più nobile. Come s' è visto, la pupilla non è ricordata fuor che una volta, e per allegoria.

Or bene: tutto ciò si deve alla sopraffina galanteria del nostro poeta. Sì, Laura dovette aver propriamente gli occhi azzurri; or gli occhi azzurri sembra che fossero quasi un difetto, secondo l' ideale che della bellezza femminea s'era fatto la gente del medio evo. L'occhio prefeito a quel tempo, in Francia segnatamente, era l'occhio « vair », l'occhio alteramente cupo e cangiante del falcon pellegrino (1). Nel romanzo di *Florence de Rome*, l'eroina ha gli occhi « plus

(1) Cfr. R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel medio evo*, Ancona, 1885, pag. 43.

biaus que n'ot oncques faucon »; in una vecchia romanza francese è detto d'una donna:

> Ele avoit les euz si vairz
> Come faucon.

In Ifalia è particolarmente lodato l'occhio nero. Nel *Dottrinale* di Jacopo Allighieri, dove sono enumerate le bellezze della donna, è avvertito:

> La quarta gli occhi sieno
> Nerissimi in sereno;

un antico componimento, dove a tre a tre son mésse insieme le trenta bellezze passate poi quasi in proverbio persin ne'canti popolari, vuole tre cose nere, fra cui « li ogli » e « li zii », vale a dire gli occhi e le ciglia (1).

Dunque il Petrarca, non potendo esaltar gli occhi di Laura, preferì di tacerne; e rivolse la lode a' cigli, i quali, se non erano, potean farsi neri per virtù di tintura (2). E i cigli neri co' capelli biondi eran per l'appunto un particolare della bellezza soprammirabile anche al tempo del nostro poeta. Il quale, del rimanente, se cantò altre donne, si può star certi che le cantò tutte cercando d'attenersi al tipo consuetudinario (3); di guisa che non ci potrebbero oggi apparire materialmente diverse da Laura.

---

(1) Ibid. pag. 120, nota.

(2) Su l'uso della tintura nel medio evo, cfr. Houdoy, *La beauté des femmes dans la littèrature et dans l'art du XII au XVI siècle*, Paris, 1876, pag. 120 e sgg. Il Boccaccio ricorda e descrive tali galanterie in più luoghi delle sue opere; ma cfr. sopra tutto *De Cas. Viror. Illustr.* I, cap. *In mulieres*, e *Il Corbaccio*.

(3) Eccezione farebbe soltanto la donna del sonetto di Cino da Pistoia, *Per una merla che d'intorno al volto*, dove il Bartoli (*Storia della letteratura italiana*, IV, pag. 98) sospettò che si trattasse d'una bruna per via del quarto verso:

> Lo quale uscio *de le sue nere penne*;

se non fosse che quell'immaginazione della merla costringeva il poeta a adottar quel colore. Sarebbe stata bella che, per amore del tipo estetico, egli avesse dovuto rappresentare una merla bionda!

III.

Il sospetto che messer Francesco cantasse, oltre Laura, più donne, non soltanto risponde, come s'è visto, al carattere dell'uomo ardente e sensuale, di fantasia mobile e calda, dato a' piaceri d'ogni sorta; ma s'accorda mirabilmente con la consuetudine della generazion poetica che l'avea preceduto e onde ei procedeva. In Provenza, da Guglielmo di Poitou, i cui versi son pieni d'amori molteplici e tutt'altro che casti (« e gran tempo girò per il mondo ingannando donne », scrive la biografia provenzale), a Bernardo di Ventadorn, che ne amò almeno tre, la castellana sposata al signore della sua terra, forse Margherita di Turenna; la duchessa di Normandia Eleonora d'Aquitania, e infine Giovanna d'Este; da Pier de Barjac il quale, accommiatandosi dalla sua donna, si vanta d'aver già trovato la sostitutrice:

Q' eu ai chauzit en leis cui amarai,

a Rambaldo di Vaqueiras, il cui amore per Beatrice di Monferrato, il « Bels Cavaliers », non lo trattiene dal richieder d'un qualche favore la ruvida Genovese; gli esempi di trovadori innamorati a mano a mano o ad un tempo di più donne sono così frequenti, che ogni dimostrazione parrebbe soverchia. In Italia vestigia di più amori già forse si trovano nelle rime del Guinizelli, a cui Dino Compagni rinfacciava non senza una punta di sottile ironia:

E vi credete più bel che Assalone:
Come sovente la farfalla 'l foco,
Credete trar le donne dal balcone;

tutti sanno gli sviamenti di Dante, dopo la morte di Beatrice, con la donna gentile, con quella del Casentino, con l'altra delle canzoni pietrose e con la Gentucca; Cino da Pistoia al rimbrotto dell'Allighieri, ch'ei si lasciava pigliare « a ogni uncino », non seppe risponder se non confessando la cosa, benchè cercasse d'attenuarne l'importanza:

Un piacer sempre mi lega e dissolve,
Nel qual convien, ch' a simil di biltate
Con molte donne sparte mi diletti:

a un dipresso il sistema adottato di poi dal Petrarca. Di fatti nelle composizioni del giudice da Pistoia troviamo memoria, non soltanto della Selvaggia, ma d' una Teccia toscana, d' una Bolognese, e poi d' una « fante piacente », e poi forse d' altre. Guido Cavalcanti, presso la sua Giovanna o Primavera, famosa per gli accenni di Dante nella *Vita Nuova*, XXIV, ed. Casini, e nel mirabile son. *Guido vorrei*, pone una « gentil forosetta, « una » giovane da Pisa », la Mandetta tolosana, forse una monna Lagia, forse qualche altra. E sarebbe straordinario, non punto che il Petrarca, come noi crediamo, avesse cantato altre donne; anzi che ne avesse lodata una sola: tanto contraddirebbe codesto al temperamento del Petrarca e alla tradizione letteraria in mezzo alla quale egli crebbe.

Ma a questo punto vien fuori una considerazione di molto peso: i trovatori di Provenza e i poeti nostri, i quali lodarono in rima più donne, non si dettero alcun pensiero di nascondere la varietà dilettosa de' loro amori: si può egli dire il medesimo del Petrarca?

Non si può dire davvero; anzi si rileva da ogni espressa dichiarazione del poeta in tutti gli scritti suoi; dalla meditata ambiguità di certe sue rime non composte per Laura, onde i critici e i chiosatori furon tratti in inganno; dall'abile distribuzione de'componimenti nella raccolta definitiva, come il poeta medesimo s'ingegnasse in tutti i modi d'ingenerare e di diffondere la credenza in un suo amore unico e onesto, l' amore per Laura. Forse una sola volta egli allude, e nè pur chiaramente, a poesie per altre donne, là dove ricorda (*Famil.* X, 3) le « cantiunculae inanes, falsis et obscoenis *muliercularum* laudibus refertae ». Donnàccole, dunque: tra le quali non so se il poeta abbia inteso di porre anche Laura; ma qualche altra ne avrà posta di certo.

Ma propriamente la ricerca delle cagioni, onde il Petrarca volle quasi attratte nella figura ideale di Laura tutte le sue varie e disformi espressioni d' amore; e si curò di

riordinare e compier con rime anche tardive la sua raccolta suprema; e le diede quella forma di narrazione seguita in cui ella oggi si mostra; propriamente, dico, una tale ricerca, onde può apparire tutt' altra da quella ch' è apparsa finora la significazione, l' intenzione, la figurazione interna ed esterna della raccolta, è il fine della presente trattazione.

Come il Petrarca incominciasse a costituire il primo nucleo delle sue rime, quando, ancor giovine e oscuro, non potea chiedere alla poesia fuorchè uno sfogo dell' anima innamorata e dolente, è agevole immaginare. Que' suoi primi versi saranno stati, la più parte, d'occasione; espressioni d' un sentimento momentaneo, lineazioni d' uno spettacolo fuggitivo: una malinconia improvvisa o una cortesia inaspettata; un paesaggio o un biglietto galante; una canzone politica per la notizia d' un fatto di guerra o un sonetto deploratorio per la morte d' un amico. Così, e non altrimenti, poteron guizzare agili e vivi sotto la penna del poeta il son. *A piè de'colli*, accompagnante un dono d'uccelli; quello *Gloriosa Columna;* la ball. *Lassare il velo;* le composizioni per la crociata; i tre sonetti della villeggiatura; quelli del saluto di Laura; il primo sonetto della bella mano (gli altri furon composti, come s'è detto, più tardi); il madr. *Non al suo amante;* il sonetto del convegno perduto, quelli dell'avventura di viaggio, e infiniti altri. Quali precisamente di queste poesie si riferiscano a Laura, quando il nome di lei non è ne anco accennato, non possiam dire; certo, come ci parve d'aver dimostrato, non tutte le si riferiscono. Se in qualcuna di queste poesie si contengon velate allusioni a altri nomi di donne, come quella del lauro e dell' aura nelle composizioni per Laura (forse in sole due, composte dopo la morte della bella signora, ella è propriamente nominata), noi non ce ne accorgeremmo; e, se pure ce ne accorgessimo, non oseremmo manifestare il sospetto (1): del rimanente il

(1) Per esempio: un gruppo di rime *pietrose* occorre anche nella raccolta del Petrarca. La canz. *Ne la stagion che 'l ciel*, si chiude col verso:

Di questa viva *petra* ov'io m'appoggio;

il son. seguente *Poco era* ha:

Petrarca potè bene, riordinando le rime, levarne le allusioni trasparenti o sostituirle per tutto con quella sola che dovea dare unità, segnatamente affettiva, alla raccolta famosa.

Ma andando avanti negli anni, il poeta, non più giovine, fatto segno all'ammirazione di re, di principi, di prelati, di dotti d'ogni paese, pieno d'un'alta coscienza di sè medesimo, dovette forse considerare che un tant'uomo non potea dimostrarsi pubblicamente con tutte le sue debolezze, con tutte le sue intemperanze dell' età verde. Era codesto il risultato d' una trasformazione morale, che cominciò nel Petrarca circa il 1333, e si riaffermò quel giorno del 1335, ch'egli, asceso sul monte Ventoso, si trasse di tasca il volumetto delle *Confessioni* di sant' Agostino, e vi lesse inaspettatamente le solenni parole: *Et eunt homines admirari alta montium, et ingentes fluctus maris, et latissimos lapsus fluminum, et oceani ambitum, et gyros siderum, et relinquunt se ipsos.* ». In quella lettera (*Famil.* IV, I) è detto circa la carnale corruzione dell'anima sua: « Sì, questa è proprio la verità della cosa: amo, ma non vorrei amare; ma bramerei di odiare. Amo, ma mio malgrado, ma a forza, ma tristo per amore e piangente ». Poco più tardi, nel 1342, scrivendo quel suo tempestoso *Secretum*, ragiona degli amori suoi come di « miserie »; si fa dire da Agostino ch' egli « giace in terra » per ciò; afferma con Platone « che nulla

---

Di qual *petra* più rigida s'intaglia;

il son. *I begli occhi:*

O di *pietra* dal mar nostro divisa;

il son. *Fuggendo la pregione:*

E con quanta fatica oggi mi *spetro*;

e nella canz. *Mai non vo' più* è questo gruppo di versi:

I' die' in guarda a *San Pietro* or non più, no:
Intendami chi pò, ch'i' m' intend'io.
Grave soma è un mal fio a mantenerlo.
Quanto posso mi *spetro*, e sol mi sto.

Ma nessuno si figuri per questo, badiamo, che io pensi a una madonna Pietra qui pure, come nelle canzoni famose di Dante!

più allontana dalla conoscenza di Dio, che l' appetito carnale e il fuoco della libidine ». Verso il 1348 rincara la dose (*Famil.* IX, 4) scrivendo a un amico: « non v' è animale più vile, più abbietto, piú malvagio dell' uomo, che trascinato dall'impeto delle passioni punto non obbedisce al freno della ragione. » E infine nella lettera a' Posteri mena gran vanto perchè giunto ai quarant'anni o in su quel torno, benchè pieno tuttavia di fuoco e di vigore, « non solamente la pratica oscena (*factum obscoenum*), ma persin la memoria ne abbandonò ». *Credat Iudaeus:* a ogni modo, noi sappiamo ora di certo come il Petrarca maturo giudicasse i piaceri del senso e coloro che vi s'invescano.

Il Petrarca non ebbe mai quel superbo disdegno, che consente a certi uomini ben altramente temprati di non tacere o dissimulare mai nulla di sè medesimi; egli che, in infinite lettere tra famigliari e senili, non nomina mai i suoi figliuoli e non accenna nè pure alla donna dalla quale gli nacquero; egli che rigettò dall' epistolario tutte le lettere scritte dal 1326 al 1333, certo, come avvertì il Fracassetti (1), perchè vi si ragionava, con troppa frequenza, di Laura; egli che cerca sempre e pertutto di dissimulare, di sminuire, di scusare le sue debolezze; egli che faticò tanto per ripulire, correggere, riordinare a modo suo tutti i suoi scritti, prima di morire, e dettò la propria biografia, onde i posteri lo vedessero quale soltanto piaceva a lui di rappresentarsi.

Ebbene, quando quest'uomo, in età già provetta, volle ricomporre la raccolta delle sue rime, ei dovette provare uno spavento indicibile all' idea di lasciarle correr per il mondo e pei secoli con segni visibili d' assai traviamenti amorosi. Che il dotto, il saggio, il virtuoso messer Francesco Petrarca; il poeta laureato pieno di tanta autorità da poter ammonire il doge Andrea Dandolo, Cola di Rienzo e l' imperatore Carlo IV, e ricever visite da Roberto re di Sicilia e carteggiare co' principi della terra; il teologo collocutore di sant'Agostino; che un tal uomo avesse nutrito da giovane un amore « non riprensibile, tranne l' eccesso » per

(1) *Famil.* trad. l. c. vol. I. pag. 46.

una donna « superiore all'umana natura » e tale da insegnargli « a amare Dio » (1), poteva anche passare. Ma che avrebbe detto la gente, che avrebber detto i signori, i moralisti, i religiosi prelati amici suoi, se dalla raccolta delle rime il vecchio poeta fosse saltato fuori in sembiante d' un di que' vagheggini lindi e azzimati, che uccellano a ogni donnetta, e pe' quali, com'egli stesso avea sentenziato (*Famil.* IV, 4) « è pur giusta a ritrarre la loro vaga e sfrenata licenza » quell' immagine di Germania: « a mo' de' cavalli gli amanti circondare le donne: nitrisce ognuno alla femmina del suo vicino »? Lui, il Petrarca, che nel *Secretum* già vergognava d' esser divenuto la favola del volgo, *in vulgi fabulam esse conversum*, e ripeteva codesto nel sonetto proemiale alle rime: « Favola fui gran tempo »; che figura avrebbe egli fatta se tutti avesser potuto trovare in quelle la testimonianza de' suoi turpi trascorsi?

C'era un rimedio radicale, è vero; escluder dalla raccolta tutti i componimenti non composti per Laura. Ma qui entrava in mezzo un altro sentimento, la vanità: quella vanità che una volta lo fece tanto strepitare contro gli amici, i quali, per la bramosia di trovare nuovi suoi scritti, gli rubarono in biblioteca una lettera già composta e pronta a essere inviata (*Famil.* V, 16). Noi non possiamo ora immaginare a quante composizioni avrebbe dovuto dar lo sfratto il poeta, se avesse voluto seguir quella via; d' altra parte, avrà compreso che non ce n'era bisogno: rigettò quelle dove un altro amore si rileva troppo apertamente, come la ballata, squisita rispetto all'arte, *Donna mi vene*, che pur si conteneva, come vedremo, in raccolte anteriori, e il sonetto per la bella Ferrarese; accolse le altre, forse qua e là ricolorando e velando, e sparpagliandole poi tra le rime per Laura, in guisa che si potesser tenere, così a occhio e croce, tutte composte per lei. E vi riuscì tanto bene, che noi siamo ancor qui a disputare appunto su questo.

Ma, oltre alla preoccupazione morale, il Petrarca ebbe anche quella dell'arte.

Quel singolare uomo, sempre mobile, sempre incerto,

---

(1) *Opera*, loc. cit. pag. 401.

sempre contraddicente a sè medesimo, giudica così variamente dei suoi versi volgari, che non è agevole raccapezzarsi circa il suo sentimento più vero e più intimo. A' 18 di maggio del 1349 scriveva, con un disdegno mescolato di qualche compiacimento (*Famil.* VIII, 3): « quelle volgari poesie intorno i travagli miei giovanili, delle quali or mi vergogno e mi pento; ma quelli che dallo stesso morbo son attaccati, come vedi, ne piglian diletto ». Più tardi, qualche anno prima della sua morte, a Pandolfo Malatesta scriveva (*Sen.* VIII, 10): « Confesso di veder a malincuore diffuse in questo secolo le mie giovanili stramberie le quali vorrei ignote a tutti, anche a me, se fosse possibile ». E altrove ancora le chiama *nugellas meas vulgares*, e un po' da per tutto vuol dare a intendere com' ei non ne facesse altro conto, che di bazzecole, composte per il volgo e le donne. Frattanto correggeva, rilavorava, ordinava, accresceva, pur nell' estrema vecchiezza, la raccolta delle sue rime, e, poco avanti il 1356, si pentiva di non averne composte di più e con istile più raro, in quel sonetto che comincia *S'io avessi pensato.*

È la solita titubanza che messer Francesco recava in tutte le cose. E la raccolta delle *Poesie volgari* riuscì quel che poteva riuscire a un uomo così discordante da sè medesimo: un frammento, *Rerum vulgarium Fragmenta.*

Se non che, fermiamoci un poco. Che vuol dire codesto titolo dato al libro dal poeta medesimo? *Fragmenta:* di che, frammenti? *Frammento* è la parte d' un' opera, è il pezzo staccato d'un lavoro concepito, se non eseguito, pieno e perfetto. Or una raccolta di rime sparse, su diversi argomenti, segnatamente d' amore, non abbisogna d' altra unità che quella materiale del libro; al più, si dirà frammentaria se troppe manchin di quelle rime. Invece sappiamo che il nostro poeta scrisse per Laura anche più del necessario: per esempio, scrisse per Laura viva, quand'ella era morta.

Manifestamente quel titolo di *Fregmenta* si riferisce a un pensiero nascosto del poeta; a un suo intendimento di collegar quelle rime tra loro, spesso aggiungendone, come fece, ove gli paresse buono, per modo da dar loro un' unità non soltanto materiale, ma ideale. E qui rileggiamo un passag-

gio significante di una sua lettera (*Sen.* V, 2), composta intorno il 1366, forse due anni avanti che s' accingesse ei medesimo a compiere il codice definitivo delle *Poesie volgari*, circa nove anni dopo che avea dato mano ai *Trionfi*. « Eppure una volta, tutto al contrario pensando, io m' ero proposto di consacrarmi interamente a questo studio del volgare, per la ragione che nel più nobile sermone latino hanno gli antichi con tanta perfezione trattata la poesia, da togliere a noi e a chiunque altro ogni speranza di fare qualcosa di meglio: laddove il volgare, nato da poco, strapazzato da molti e da rarissimi coltivato, appar capace di molti fregi e di nobilissimo incremento. Tratto da questa speranza e punto dagli stimoli della giovinezza, avevo già cominciato in tal genere *un gran lavoro*, e gettate quasi le fondamenta dell'edifizio, e apparecchiato la calce e le pietre e le legna per innalzarlo; se non che, riguardando all'età nostra incurante e superba, mi feci tristamente a considerare, di qual tempra fosser gl' ingegni che avrei per giudici, e quale la grazia della loro pronunzia, che diresti non recitare, ma dismembrare e dilaniare gli scritti: ciò udendo una e più volte e poi sempre, e ripetendolo a me medesimo, compresi alla fine che sarebbe stata opera vana di molle limo e d'instabile arena, e che io e il mio lavoro saremmo stati lacerati dalle mani del volgo. Sicchè, a guisa di uomo che correndo per via inciampa a una serpe, mi fermai e tenni altro consiglio: e, come spero, toccai più diritto e più alto; *se bene provvederò che quelle mie brevi e sparse composizioni giovanili e volgari, non già più mie, come dissi, ma divenute più tosto del popolo, non sian dilaniate anche peggio* ».

Cotale passo è di sommo valore: qui, per chiara testimonianza del poeta, noi abbiamo la riprova del considerare ch'egli faceva i suoi versi italiani quasi parte, *fragmenta*, di un gran lavoro (*magnum opus*), il cui disegno gli stava in mente da un pezzo, e che avea trascurato per darsi tutto al latino. Anche si rileva dal contesto di quella lettera come il lavoro non fosse, nella mente del poeta, una raccolta arbitraria di versi; anzi qualcosa d' organico e di compiuto, l' espressione ordinata di un sistema, cioè d' un mondo ideale: un perfetto individuo estetico.

Ma per intendere l'idea logica, il concetto poetico che come un filo d'oro, lega le perle lucide e schiette della raccolta volgare, giova aver l'occhio a un altro fatto.

Tutti sanno come la liberazione dell'anima dagl'impacci mondani fosse stata l'aspirazione dominante di tutta la letteratura religiosa e morale in Italia avanti il Petrarca. La *Consolatio philosophiae* di Boezio, un libro la cui azione si stese immensa sul medio evo, fu composta appunto per rilevar l'anima dall'ombre terrestri a una luce superiore; sant'Agostino, Ugo da San Vittore e san Bonaventura, come altri filosofi mistici, si propongon ne' loro scritti la purificazione graduale dell' anima, « il viaggio dello spirito a Dio »; i trattatisti, come papa Innocenzo III, autore egli pure d'un libro *De contemptu mundi*, Arrigo da Settimello, Bono Giamboni e infiniti altri rappresentan la miseria dell'uomo e additan la via per salire al cielo. Era la « commedia dell'anima », che rameggiava in allegorie, in simboli, in misteri, in trattati, in visioni. L' espressione più alta di questo concetto fondamentale dell' età di mezzo fu la *Comedia* di Dante.

Noi ora non vogliamo indagare se e quanto il Petrarca potè sapere del divino poema prima d' averlo in dono dal Boccaccio nel 1359; certo, nella lettera citata sopra del 1366, quando appunto si preparava a terminar la raccolta dando rilievo visibile al suo intendimento morale, ei già dimostra di fare ben altra stima di Dante che non in quell' anterior lettera troppo famosa del 1359; e ammonisce il Boccaccio: « Mi vien detto che quel vecchio di Ravenna in siffatta materia giudice assai competente, quando di tali cose ragiona, a te suole assegnare il terzo posto: se questo ti par poco, se credi che io ti tenga lontano dal primo, il che non faccio, ecco, ti cedo il passo, e ti lascio libero il secondo posto: *ma se rifiuti ancor questo, non te la perdòno* ». Del rimanente quel concetto ascetico della vita doveva esser penetrato nella coscienza del Petrarca anche per altre vie; anche per la comunione con austeri religiosi, come frà Dionisio da Borgo San Sepolcro; anche per l' aria intellettuale ch' ei respirava. Certo, le opere del Petrarca, italiane e latine, sono impregnate di quel concetto. Delle quali io

non citerò se non un sol luogo, che gitta di molta luce, o m'inganno, sul significato intimo della raccolta volgare. Nel primo di due dialoghi troppo trascurati dai critici, *De vera sapientia*, un idiota dice a un oratore: « Bernardo, scrivendo a Eugenio — Da te, disse, debbono aver principio le tue considerazioni; affinchè invano tu non t'affatichi su altro, incurante di te medesimo. E che ti giova l'acquisto dell'universo, mentre perdi te stesso? Benchè tu conosca tutti i misteri, benchè tu abbia esplorato i seni della terra, gli abissi del mare e i cieli alti, se te stesso ignori, somiglierai a chi edifica senza fondamenta, il quale fa una rovina e non un edifizio. Non è sapiente chi non è tale a suo profitto; giacchè nell'acquisto della tua propria salute nessuno t'è più congiunto, nessuno più prossimo. — Fin qui Bernardo. Si dànno dunque non pochi, i quali, ignari di sè, speran di conseguire la scienza delle divine cose; ma come vuol conoscere Dio chi è persuaso d'ignorare se stesso? A chi ignora se stesso, riesce impossibile di comprender Dio. *Giacchè dalla cognizione di sè, dal sapere che cosa era l'uomo pria che nascesse, che cosa diverrà dopo morte, s'ingenera l'umiltà e il timore di Dio* » (1).

E che cosa è dunque la raccolta delle *Poesie volgari* se non questo appunto: la storia d'un uomo, il quale s'affatica a conoscer se stesso, a osservare, a scrutare, a analizzare i moti più oscuri dell'animo suo vólto qua e là dal soffio delle passioni, e poi considera attentamente lo spettacolo alto e tremendo della morte, e ciò tutto per conseguire « l'umiltà e il timore di Dio »? Appunto nella prima parte è il viaggio terrestre dell'uomo che, brancolando nella selva dell'errore, ricerca se stesso; nella seconda è la contemplazione istruttiva e paurosa della morte; ne' *Trionfi* « l'umiltà e il timore di Dio » sono raggiunti per una gradazione morale che, dimostrando la vanità di tutte le cose, si compie nel *Trionfo dell'Eternità:*

Da poi che sotto 'l ciel cosa non vidi
Stabile e ferma, tutto sbigottito
Mi volsi a me e dissi: In che ti fidi?

(1) *Opera*, loc. cit. pag. 366.

Risposi: Nel Signor, che mai fallito
Non à promessa a chi si fida in lui.

Quest'intendimento è così manifesto, che, se bene, come fu da noi dimostrato, alcuni componimenti, anche politici (il sonetto a Pandolfo Malatesta, quelli contro la corte d'Avignone e forse altri) furon composti dopo la morte di Laura, il poeta li volle collocati nella prima parte, la chiostra delle passioni, intendendo che la seconda chiudesse soltanto meditazioni di preghiera e di morte; e la visione de' *Trionfi* levasse l'anima oltre la terra, alla contemplazione di Dio.

Certo il Petrarca non concepì a questo modo fin da principio la raccolta delle sue rime. Forse gliene venne il pensiero dopo il 1350, l' anno del giubileo, quando, un po' gli antichi proponimenti di conversione mistica rafforzati in lui mirabilmente da quel solenne spettacolo, un po' l'ambiziosa gelosia della crescente fama di Dante ond' egli potè avere più certa notizia, gl' indussero nell' intelletto quella doppia preoccupazione morale ed artistica, a cui forse si deve il riordinamento supremo delle *Poesie volgari*. Il Petrarca difatti dovè immaginare che la sua raccolta coordinata a un fine solo, e così alto, a parer suo, come il religioso; informata a una sicura eleganza di lineazione, che quasi le dava aspetto di poema lirico, avrebbe guadagnato di pregio sur un' informe accozzaglia di rime di vario argomento, senza capo nè coda.

Ma quando codesta idea gli balenò nel cervello, il poeta era prossimo alla vecchiezza: più giovine, avrebbe forse tentato un'opera nuova di pianta. Allora si trovò d'aver per le mani quelle sue « brevi e sparse composizioni giovanili e volgari »: e cercò di ricavarne tutto il profitto che si poteva. Le rime possedute da lui eran massimamente d' occasione, e la miglior parte d'amore e per più donne: egli cominciò a oggettivare la propria rappresentazione; scrisse il sonetto proemiale; compose quegli altri sonetti, dove il principio di quell'amore è narrato ordinatamente. Poi trascelse le rime che rappresentavan contrasti della passione, cercando di riferirle tutte a una sola donna, la donna bella, casta, angelicata, ispiratrice d'ogni gentilezza e d'ogni valore, se-

condo il tipo consuetudinario della poesia di Provenza, alquanto rinverginato nella spiritale beatitudine del nuovo stile di Toscana. Quando un componimento non si prestava in alcun modo a cotale trasformazione, lo escluse. Qua e là, come a accompagnare i moti d'amore con altre terrestri agitazioni, la pietà degli amici, l'ira di parte, l'eroico furore e la carità di patria, intramezzò le rime d'amore con le poche di soggetto morale o politico; e per allora s' arrestò a questo punto della prima parte. Nella seconda, distribuì rime vecchie e rime nuove circa la morte di Laura in un tal ordine, che la progressione morale non s' arrestasse un istante, e d'altro lato, alle immaginazioni colpevoli nate in certi luoghi e in certe occasioni mentre Laura era viva, facessero bel riscontro, in questa seconda parte, le recenti immaginazioni di cordoglio, di pentimento e d' espiazione. E l'opera rimase a quel punto.

Ma l'ordinamento ideale delle *Poesie volgari* era ormai trovato; e il Petrarca ne fece incominciare, forse nel 1356, la trascrizione, da prima in una raccolta appartenuta a Fulvio Orsini, la quale dovette esser compiuta il 10 novembre 1356, secondo che si rileva da una descrizione lasciatane dal suo possessore (1). Codesta raccolta non sappiamo che contenesse; certo non tutti i componimenti del codice Chigiano L V 176, nè quelli mancanti anche al Chigiano e che solo occorrono nel codice definitivo.

L'anno seguente, in novembre, un Girolamo menante lavorava, appresso il Petrarca, sur un codice destinato a Azzo da Correggio, ond'è copia quasi sicuramente la raccolta Chigiana (2). La quale ha questo titolo: *Viri illustris atque poete celeberrimi Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper laureati Fragmentorum liber incipit feliciter.* Questo codice reca nella prima parte un certo numero di composizioni ordinate, salva qualche rara divergenza, come nel codice definitivo; più la ball. *Donna mi vene*, esclusa da questo; e nella seconda solo le prime quaranta composizioni del codice definitivo. Il titolo di *Fragmenta* dimostra come

(1) De Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, app. I, n. 61.
(2) V. Appendice I.

il poeta avesse fermato oramai il suo principio ideale; e la raccolta si apre (come fors'anco quella dell'anno avanti) co' sonetti d'introduzione: laddove una raccolta del 1342 s'apriva, come si rileva da una postilla dello scartafaccio, col son. *Apollo s'ancor vive* (1).

Finalmente, circa i primi del 1358, fu posto mano alla raccolta definitiva che, certo accresciuta di rime nuove o inedite fino a quell'anno, arrivò, per la prima parte, fino al son. *Una candida cerva;* e per la seconda, la quale s'apre con la canz. *I' vo pensando*, e non col son. *Oimè il bel viso*, come nella volgata, fino al son. *Al cader d'una pianta.*

E quì il poeta mandò il menante con Dio; e lasciò dormire la sua raccolta per più di cinque anni. Frattanto egli avea cominciato, giusto verso quel tempo, i *Trionfi*, che dovean quasi formare l'epilogo della sua trilogia morale.

Ma verso il 1366 egli ritorna con fervor nuovo su l'opera sua, e la manda avanti. Nel 1368 tira fuori, corregge e forse trascrive in ordine il son. *O bella man*, e due altri gliene accompagna; ripulisce, compie e trascrive la canz. *Standomi un giorno* nella seconda e la canz. *Ben mi credea* nella prima parte del codice: trascrive la ball. *Amor quando fioria.* Il 22 giugno 1369 aggiunge ancora alle poesie in vita di Laura il son. *Voglia mi sprona;* intanto riflette che, s'ei non prepara la morte di Laura, lo stacco fra la prima parte e la seconda può parer troppo violento e la storia dell'anima non dimostrar più quella meditata consecuzione di sensazioni e d'impressioni quasi cotidiane, ond'ella si rivela nuda ed intera; e immagina i sonetti de' presagi, i quali dispongan l'animo de'lettori al principio dell'espiazione, alla morte della donna amata. Torna su la seconda parte, e riesce a conchiuderla con la canzone alla Vergine, già probabilmente composta nel 1348, l'anno pauroso della pestilenza, ma qui riserbata al compimento delle rime in morte di Laura; quella canzone ancor tanto infusa di lacrime e d'amare reminiscenze terrene e già tremolante di pura aspirazione celeste. Ma non riesce, o non gli basta il tempo, mi pare, a suggellar degnamente la prima parte del libro, la quale ri-

(1) V. a dietro *Su l'ordinamento*, pag. 37.

mane intermessa al son. *Arbor vittoriosa*, non degno davvero del luogo che usurpa; e lascia interrotti o non anco levigati a dovere i *Trionfi*, la corona dell' opera, il naufragio dello spirito in Dio, lo scioglimento morale della « commedia dell'anima ». Ancora nel 1373, l' anno avanti la sua morte, inviando una copia delle rime al Malatesta, l' avvisava d' aver provveduto che in fine di ciascuna parte fosser lasciate delle pagine bianche (*quod utriusque in fine bona spatia linquerentur*); « e se mi capiti di far qualcosa di nuovo, te lo manderò sotto fascia » (*Var.* IX). Dunque il Petrarca sapeva di non aver compiuta l' opera sua; nè forse oramai avea più speranza di terminarla.

Tirate le somme, la raccolta delle *Poesie volgari*, la quale, non potuta compire dal poeta almen forse nella prima parte e ne' *Trionfi*, rimase davvero quel che il Petrarca la titolò, *Rerum vulgarium Fragmenta*, se costituisce nel suo complesso un mirabile documento di psicologia umana, non può avere se non iscarso valore di testimonianza storica per la vita del poeta e anche meno per la determinazione reale di madonna Laura: troppi elementi discordi vi son mescolati e fusi con artifizio mirabile; troppo v'è d'oggettivamente immaginato o ripreso per un fine etico e estetico pur sul fondo nativo de' componimenti d' ispirazione immediata e diretta. Già fin dal 1336 qualcuno s' era avveduto di questa inclinazione del poeta; e Giacomo Colonna gli rinfacciava, con manifesta esagerazione, la Laura viva donna e spirante, della cui bellezza il poeta si dicea preso, « cosa essere tutta di mera invenzione, e finti i versi e simulati i sospiri »; e parea meravigliare « com'egli sì giovine riuscisse a gabbare il mondo, e con tanta finezza che si pareva ciò farsi da lui *non men per pratica che per natura* » (*Famil.* II, 9). No; almeno ricomponendo i suoi versi, il nostro poeta non pretese d'ingannare nessuno: ei si giovò d' un suo diritto, avendo l'occhio a un alto ideale di perfezione a un tempo morale ed estetica. Se ci fu al tempo suo, se c' è pur oggi chi lo fraintese, suo danno. Il Petrarca ritoccò e rinfrescò persin d' allusioni a fatti posteriori, anche le lettere dove non avea forse alcuna seria ragione di farlo, come già fu

avvertito (1); a più giusto titolo dovè credersi licenziato a rimescolare, trascegliere, impinguare e distribuire le rime secondo una lineazione ideale, che potea crescer pregio e significato al suo libro. La raccolta delle *Poesie volgari* dovè brillare alla mente del Petrarca come la storia intima, turbolenta, analitica, d' una coscienza, la quale, attraverso i mille scogli della passione, cerca con angoscia infinita il porto della salvezza, e lo trova in Dio.

IV.

E or che sappiamo di non dover sempre rintracciare, nella famosa raccolta, la verità storica de' casi d'amore occorsi al poeta, anzi una narrazione ideale di sentimenti coordinata a un fine morale ed estetico, facciamoci a esaminare come sia stata condotta la narrazione, e se in tutto risponda al supremo intendimento del poeta.

Il quale, come volle dare al suo romanzo lirico unità d'azione radunando e coordinando tutte le varazioni del suo sentimento sotto il nome e la persona di Laura, così gli volle anche dare unità di luogo, procurando che i casi dell'amor suo si svolgessero tutti in una sola campagna. Chi leggesse la raccolta delle *Poesie volgari* senza sapere della vita reale del rimatore e di Laura, si figurerebbe che, salvo qualche viaggio di lui, il loro idillio malinconico e casto si fosse svolto dal principio alla fine sur una piaggia fresca e fiorita, appiè d'agevoli colli, in riva a un bel fiume.

Gli espositori hanno sperperato di molto ingegno e di molto inchiostro per accordare fra loro la verità storica e la

(1) Cfr. Gaspary, *Storia della letterat. ital.* trad. ital. vol. I, pag. 383, e nota in appendice.

Anche osservabile è il fatto che nel cod. Marciano creduto autografo delle *Lettere*, la *Famil.* XII, 8, comincia con quella che nelle antiche edizioni è la V *Sine titulo (Geminus mihi Parnassus)*. E io sospetto da un pezzo che le *Sine titulo* sian la più parte frammenti già appartenuti a altre lettere, staccati e cuciti insieme per la soverchia arditezza del tono.

verità ideale; e ancor oggi le discordie non sono composte. Eppure sarebbe stato tutt'altro che temerario il sospetto che un poeta, non avendo alcun obbligo se non quello della perfetta costruzione estetica dell'opera sua, trasfigurasse la verità cruda della propria osservazione a seconda de' suoi fini ideali. Niuno, ch'io sappia, ha mai cercato la storia della prima crociata nel poema del Tasso, o una rivelazione dell'oltremondo nella *Comedia* di Dante; e, se si opponesse che il Petrarca fu principalmente poeta lirico, io affermerei che per l'appunto una buona metà degli errori ond'è ancora ingombra la storia della letteratura, dipendono dall'irragionevole pretensione del ritrovare ne' poeti lirici la piena, schietta e minuta confessione di ciascun particolare della loro esistenza.

La verità storica circa Laura e l'amore del poeta per lei risulta da notazioni intime del Petrarca, le quali egli non avrebbe creduto mai che verrebbero un giorno nelle mani del volgo. Tornato in Provenza nel 1351, dopo la morte di Laura, scrisse su la prima pagina del suo Vergilio una postilla latina, già riferita infinite volte e che tradotta suona così: « Laura, illustre per le proprie virtù e lungamente celebrata ne' miei versi, apparve primieramente agli occhi miei sul primo entrare della mia adolescenza, l'anno del Signore 1327, il giorno 6 del mese d' Aprile, nella chiesa di Santa Chiara d' Avignone, su l' ora mattutina; e nella stessa città, nello stesso mese d' aprile, nello stesso giorno 6, nella stessa ora prima, ma l' anno 1348, fu rapita alla luce di questa terra la luce sua, mentre forse io mi trovavo a Verona, ahi! inconsapevole della mia sciagura. La dolorosa notizia, per lettere del mio Ludovico, mi trovò a Parma, l'anno medesimo, la mattina del 19 di maggio. Quel corpo castissimo e bellissimo fu deposto nel convento de' frati minori lo stesso giorno della morte, di sera; ma l' anima sua, come Seneca dice dell'Affricano, mi persuado che tornasse nel cielo, ond'era venuta. Ciò m'è parso di scrivere a memoria acerba della cosa con una tal quale amara dolcezza proprio in questo luogo, che spesso torna sotto i miei occhi, per trarre dalla vista frequente e dall'estimazione della vita fugace, l'ammonimento, che nulla è ormai più che in questo mondo mi piaccia, e che, rotto il maggior laccio, è

tempo di fuggire da Babilonia: (1) la qual cosa, se Dio mi dà grazia, compirò agevolmente ripensando con animo acre e virile le cure inutili, le inani speranze e gli effetti inaspettati del tempo trascorso ».

Laura, dunque, conobbe e accese di sè il poeta giovine in Avignone, e in Avignone morì. Il De Sade e il D' Ovidio anche tennero che vi nascesse; ma su ciò non abbiamo testimonianza espressa del poeta. Certo è che vi dovea dimorare gran parte dell' anno, come si rileva da coperte allusioni delle rime, su cui venne la luce della comparazione e della ricerca; dai documenti prodotti per l' abate de Sade, e da quella postilla medesima del poeta, che ricorda Avignone pe' due soli avvenimenti recati in mezzo della vita di Laura. Ma nella raccolta dei versi la cosa cambia d' aspetto. Avignone non v' è mai nominata se non col nome di Babele in due luoghi, i quali a Laura direttamente non si riferiscono. Non v' è mai fatto accenno a una città, nè agli spettacoli che le convengon più propriamente: i teatri, le logge, i palazzi, la frequenza del popolo, i cocchi, le conversazioni, le dame eleganti, i gentiluomini ornati. Non è rammemorata una volta nè pur quella chiesa di Santa Chiara in cui il Petrarca conobbe Laura. E dal complesso delle *Poesie volgari* non risulta davvego il paesaggio che il poeta in una sua lettera *(Famil.* VI, 3) delinea così: « In mezzo a palustri arene ed a vaste pianure ingombre di sassi, trista vedrai su l'orrida rupe sedere Avignone. »

Il paesaggio del poema d'amore è tutt'altro.

Ove nacque Laura?

> ... Ed or di *di picciol borgo* un sol n'ha dato.
>
> (son. IV)

> *A pie' de' colli* ove la bella vesta
> Prese delle terrene membra pria
> La Donna.
>
> (Son. VII).

---

(1) « *Tempus esse de Babilone fugiendi* ». Dunque il Petrarca scrisse codesta nota, quand'egli era tornato in Avignone, e non già in Italia, all'annunzio della morte di Laura, come vorrebbe il Mestica, *Le Rime*, p. 375, n.

Sento l'aura mia antica, e *i dolci colli*
Veggio apparire onde 'l bel lume nacque.
(son. CCLXXIX)

L'ombra, che cade da *quell'umil colle*
Ove favilla il mio soave foco,
Ove 'l gran lauro fu piccola verga.
(son. CLV)

I' ò pien di sospir' quest' aere tutto
D'aspri colli mirando *il dolce piano*,
Ove nacque colei.
(son. CCXLVII).

In tutte l'altre cose assai beata,
In una sola a me stessa dispiacqui,
Che *'n troppo umil terren* mi trovai nata.
(*Tr. d. Morte* II, 163-165).

E lascio deliberatamente da parte le allusioni dell'ecloga X, de' madrigali e delle canzoni allegoriche (come la sestina *Anzi tre dì*), dove la rettorica boscareccia può parere richiesta dalla stessa natura del componimento.

Ma pur dalle aperte testimonianze che riferimmo, si rileva che la Laura delle rime nacque in un *picciol borgo*, fra *dolci colli*, e non s' intende bene se sur un di que' colli, o a' loro piedi, nel *dolce piano:* a ogni modo, sicuramente in campagna.

Ove la conobbe e ne fu preso il poeta, secondo la localizzazione fantastica del poema d'amore? Qui pure tralascio le composizioni pastorali o simboliche, e m'attengo a' dati più schietti. Ne' sonn. II e III, dove quel primo incontro è particolarmente descritto, si narra che accadde un venerdì santo; ma del luogo non c'è alcun indizio fuor del seguente, il quale, benchè allegorico, richiama la mente più alla campagna che alla città:

O vero *al poggio faticoso ed alto*
Ritrarmi accortamente da lo strazio.

D'Avignone, di Santa Chiara, d' una chiesa, nè pure il sospetto. Nel son. CXLVIII c'è qualcosa di più:

Amor *fra l'erbe* una leggiadra rete
D'oro e di perle tese sott'un ramo
De l'arbor sempre verde, ch'i' tant'amo;

e qui siamo in piena campagna. Altrove si dice (son. XLVII):

Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno
E la stagione e 'l tempo e l'ora e 'l punto
E *'l bel paese* e 'l loco ov'io fui giunto
Da due begl'occhi, che legato m'ànno;

dove il « bel paese » non ci riporta sicuramente a Avignone nè per la proprietà del sostantivo, nè per la verità, segnatamente soggettiva, del predicato. Un poeta il quale ha descritta in altre sue opere la città d' Avignone come l'ha descritta il Petrarca, fosca, sassosa, orrida, turpe, se dice il « bel paese » così scrivo scrivo, o non allude a quella, o vuole dissimulare il pensier suo in maniera che alcuno non vi si raccapezzi. Nella canz. XXV, st. I, vv. 9-15, il poeta dichiara:

Ne la bella pregione, onde or è sciolta,
Poco era stato ancor l'alma gentile
Al tempo che di lei prima m'accorsi;
Onde subito corsi
(Ch'era de l'anno e di mi' etate aprile)
A coglier fiori in quei prati dintorno,
Sperando a li occhi suoi piacer sì adorno.

Qui pure la prima apparizione di Laura è riadattata sur un paesaggio di fiori e di prati, che saran metaforici, ma avviano la fantasia lontano a Avignone e a qualunque luogo abitato. E ancor più chiaramente s' accenna a campagna aperta in que' versi della canz. *In quella parte* (XV, st. VI, 80-84):

Ma pur che l'ôra un poco
Fior bianchi e gialli per le piagge mora,
Torna a la mente il loco
E 'l primo dì ch'i' vidi a l'aura sparsi
I capei d'oro, ond'io sì subito arsi,

i quali appariscon composti per la stessa occasione che il sonetto:

> Erano i capei d'oro a l'aura sparsi,
> Che 'n mille dolci nodi gli avolgea,

con quel che segue. E siam sempre lì: l' aura, i fiori bianchi e gialli, le piagge, ricordano al poeta il *primo dì* ch' egli arse subitamente di Laura: mentre, volendo stare alla realtà delle cose, ci aspetteremmo che glielo ricordassero il lento squillo d'una campana, l' odore dell' incenso e de' cerei, la vista d'un altare, il raccoglimento severo e il silenzio d'un luogo sacro.

E Laura dov'è ella veduta, rappresentata, atteggiata per la varia e elegante raccolta delle *Poesie volgari?* Sempre su le piagge in riva al fiume, o sul colle: sempre tra i fiori di primavera e sotto il sole tiepido e luminoso. Anche ne' componimenti, dove non s' accenna a campagna, non s' accenna nè pure a altro luogo, e il lettore, per forza d' inerzia, è costretto a immaginare pertutto fresche acque correnti, alberi in fiore e piagge solatie. Io non posso qui riferir tutt'i i luoghi dove la dolce nemica del poeta varca lungo il fiume o nel bosco: ma le più vive, le più leggiadre, le più memorabili figurazioni di lei son sempre sur un fondo primaverile e campestre. Ora ella ci appare « Giovane donna sotto un verde lauro » (sest. II); ora « nova angeletta » discesa « in su la fresca riva » (madr. III); ora

> in trecce e 'n gonna
> Si siede e scalza in mezzo i fiori e l' erba
> (madr. IV);

e nelle due canzoni delle acque il poeta da prima la mira (XIII, st. VI, vv. 7-9):

> Gir fra le piagge e 'l fiume,
> E talor farsi un seggio
> Fresco, fiorito e verde.

e poi rimane pien di spavento al divino spettacolo della bella creatura sotto la pioggia de' fiori (XIV, st. IV):

Da' be' rami scendea
(Dolce ne la memoria)
Una pioggia di fior sovra 'l suo grembo:
Ed ella si sedea
Umile in tanta gloria
Coverta già de l' amoroso nembo.
Quel fior cadea sul lembo,
Qual su le trecce bionde,
Ch'oro forbito e perle
Eran quel dì a vederle;
Qual si posava in terra, e qual su l'onde;
Qual, con un vago errore
Girando, parea dir: Qui regna Amore.

Se il poeta la immagina (e si sa che le immaginazioni sono riproduzioni di sensazioni abituali), gli pare di rivederla

Ne l'acqua chiara e sopra l'erba verde
(canz. XVII, st. IV, v. 2);

e se la contempla da presso, gli pare un miracolo

quando tra l'erba
Quasi un fior siede! o ver quand'ella preme
Col suo candido seno un verde cespo
(son. CXXVII).

Forse tornando da un viaggio, al fiume Rodano ei rivolge, con altre, queste parole:

Vattene innanzi: il tuo corpo non frena
Nè stanchezza, nè sonno; e pria che rendi
Suo dritto al mar, fiso u' si mostri, attendi
L'erba più verde e l'aria più serena.

Ivi è quel vostro vivo e dolce sole;

ove par che il poeta si riferisca a una dimora campestre di Laura, su la riva orientale del Rodano, poco più su o poco più giù d'Avignone.

Nel son. *Lieti fiori e felici* son radunati intorno a Laura i fiori, l'erbe, la piaggia, gli arboscelli, le fronde, le viole, le selve, il fiume, tutto insomma l' apparato idillico e primaverile, onde il poeta l'ha circonfusa a poco a poco: onde

ne adorna sempre la delicata bellezza in tutt'i componimenti che seguono, pur in quelli composti dopo la morte di lei.

In un solo sonetto, fra quelli in vita di Laura, è un' allusione che par contrastare a codesta legge di trasfigurazione locale; là dove il poeta, protestando d' aver sempre cercato solitaria vita per fuggire « questi ingegni sordi e loschi », soggiunge:

> Ma mia fortuna, a me sempre nemica,
> Mi risospigne al loco, ov' io mi sdegno
> Veder nel fango il bel tesoro mio;

dove tutti sappiamo che vuol significare Avignone. Ma oltre che, in somma, Avignone non è nominata, e « nel fango » s'intende subito ch'è detto in senso morale, più tosto per indicare la compagnia che il paese, forse il Petrarca credette, dopo tanti

> Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,

di poter arrischiare quel « fango » senza mandare all' aria per questo l'unità di luogo con tanto accorgimento serbata fino a quel punto, ch'è sul termine della prima parte. In fatti altro è un accenno fugace, come codesto; altro è la rappresentazione larga, varia, insistente e minuta del luogo di Laura nell'opera tutta.

Nè anco al sito dove Laura morì il Petrarca accenna mai nettamente e direttamente in queste sue rime. Una volta racconta che la spoglia di lei è « in loco oscuro e basso » (son. CCLXXXVII); un'altra, che sur un colle di Valchiusa tornava a vedere « ond' al ciel nuda è gita » (son. CCLX); una terza:

> E m'ài lasciato qui misero e solo,
> Tal che, pien di duol, sempre al loco torno,
> Che per te consacrato onoro e còlo;
>
> Veggendo a' colli oscura notte intorno
> Onde prendesti al ciel l'ultimo volo
> (son. CCLXXX).

E quì chi ripensi, senz'altro, al *colle* e ai *colli* ove Laura è

fatta nascere e venir su e sedere e passeggiare e cantare; chi ripensi al « Fresco, ombroso, fiorito, e verde colle » del son. CCV e a « questa di bei colli ombrosa chiostra » con

L'erbetta verde e i fior di color mille,

del son. CLIX, non può andar di sicuro con la fantasia all'*orrida rupe* d'Avignone, e tien per fermo che i *colli* son quei medesimi. Il qual inganno è poi mantenuto dal costante silenzio del poeta circa la città d' Avignone, e il luogo de' Frati minori (nelle rime, s'intende) e l'altre circostanze ond'è data notizia nella notazione al Vergilio; e dal continuo richiamo delle piagge, del fiume, de' fiori e dell'erbe ond'è piena, come la prima, pur la parte seconda del libro. Il poeta vede, ode e intende la sua morta amica

Se lamentar augelli, o verdi fronde
Mover soavemente a l'aura estiva,
O roco mormorar di lucide onde
S'ode d'una fiorita o fresca riva
(son. CCXXXVIII);

egli cerca l' « alto diletto » della sua donna « per luoghi ombrosi e foschi », e

Or in forma di ninfa o d'altra diva,
Che del più chiaro fondo di Sorga esca,
E pongasi a sedere in su la riva;

Or l'ò veduto su per l'erba fresca
Calcare i fior come una donna viva,
Mostrando in vista che di me le 'ncresca
(son. CCLX).

Ciò che più accora il poeta non è la « desolata cittade » della *Vita Nuova* di Dante, XXX, ed. Casini, dopo la morte di Beatrice; ma

cantar augelletti e fiorir piagge
E 'n belle donne oneste atti soavi
(son. CCLXIX),

quasi che soltanto in simili luoghi ei sempre contemplasse con l'anima la dolce morta. Per la fine di Laura

Vedove l'erbe e torbide son l'acque
(son. CCLXXIX),

e la leggiadra e bella Donna della canz. *Standomi un giorno*, st. VI, cade, punta da un angue, « per entro i fiori e l' erba ». Finalmente, rivolgendosi a lei, il poeta ricorda:

Già ti vid'io d'onesto foco ardente
Mover qui i piè fra l'erba e le viole,
Non come donna, ma com'angel sôle.

Anche nella seconda parte, come ognun vede, la bell'ombra gentile di Laura non si scompagna mai da' fiori, dall'erbe, dal fiume e dalle immagini liete di primavera. Qui pure veramente è un accenno a Avignone; ma buttato là in una frase così ambigua e indeterminata, che può piegarsi a ogni sorta d' interpretazioni, e non turba sicuramente la decorazione campestre in cui volle inquadrata il poeta la storia ideale dell'amor suo:

Mira 'l gran sasso, donde Sorga nasce,
E vedra' vi un, che sol tra l'erbe e l'acque
Di tua memoria e di dolor si pasce.

Ove giace il tuo albergo e dove nacque
Il nostro amor, vo' ch'abbandoni e lasce,
Per non veder ne' tuoi quel ch'a te spiacque.

De' *Trionfi* poco è da dire. Il poeta immagina d' averne avuto la visione in Valchiusa:

Amor gli sdegni e 'l pianto e la stagione
Ricondotto m'aveano al chiuso loco
Ov' ogni fascio il cor lasso ripone,

Ivi fra l'erbe, già del pianger fioco,
Vinto dal sonno, vidi una gran luce...
(*Tr. d' Am.* I, 7-11)

Incontra Laura durante il viaggio a Cipro (*Tr. d' Am.* III,

89-90); e la sua donna, vittoriosa d'Amore, è assalita dalla Morte

> Ove Sorga e Durenza in maggior vaso
> Giungon le chiare lor terribili acque;

vale a dire non propriamente in Avignone, come altri ha creduto, giacchè la Sorga si getta nel Rodano tre miglia sopra Avignone e la Durenza due miglia sotto; ma sul pianoro che, dopo Avignone, è chiuso fra que' tre fiumi. Che siamo nella campagna, di fatti, è poco dopo espressamente avvertito dal poeta (vv. 91-93):

> Così respose. Ed ecco da traverso
> Piena di morti tutta la campagna,
> Che comprender nol pò prosa, nè verso.

Finalmente nè anco gli ultimi versi del *Trionfo dell' Eternità* (139-141):

> A riv'a un fiume che nasce in Gebenna
> Amor mi diè per lei sì lunga guerra,

vogliono esplicitamente indicare Avignone; primo, perchè lungo la riva destra del Rodano, fra gli sbocchi della Sorga e della Durenza, non c' è Avignone soltanto, ma borghi, campi e villaggi; poi perchè risulta, oltre che dalle rime, da tutte l'opere del Petrarca, che Amore gli diè guerra non soltanto in riva al Rodano, ma anche in riva alla Durenza e alla Sorga: tanto vero che altrove, sempre in proposito di Laura, egli avverte com' ella *una mihi non Sorgiam modo sed Druentiam Ticino fecerat cariorem*, senza punto far parola del Rodano. In somma, eran modi di dire per indicare a un dipresso tutt'i luoghi fra il Rodano, la Durenza e la Sorga, dove il poeta dimorava, viveva, errava pensiereggiando, amava e cantava, da Avignone a Valchiusa, dalle rive della Sorga a quelle della Durenza.

Dopo ciò tutto, non si può dubitare, cred' io, del proposito del poeta di dare unità di luogo rispondente non alla realtà storica, ma alla lineazione ideale dell' opera sua, alla storia d'amore narrata nelle *Poesie volgari*. Quel risoluto si-

lenzio su qualunque particolare della dimora di Laura in Avignone, ne' cui dintorni forse ella nacque, dove sicuramente conobbe il poeta e trascorse gran parte della sua vita, e morì; quello studio d'evitare e dissimulare ogni accenno alle vecchie mura papali e a' sollazzi, alle cure, alle attinenze, ai costumi più propriamente cittadineschi di Laura; quell'ostinazione a mostrarcela sempre in un paesaggio campestre persin troppo eguale: le piagge, il fiume e i colli freschi e fioriti a primavera, tradiscono nel poeta ciò che oggi si dice il partito preso.

Più ragioni doveron persuadere il Petrarca a dare unità di luogo, e in quel paesaggio rurale, alla storia dell' amor suo. La prima fu certo il nome stesso di Laura. Poichè il Petrarca non volea profferirlo se non entro il velo d'un equivoco, i due « segnali » che si prestavan più agevoli, *l' aura* e *il lauro*, richiamavan la mente più tosto a campagna che a città. Oltre a ciò, il gusto e il sentimento della natura fu assai delicato nel poeta, il quale amò sempre la solitudine delle rive e de' boschi, e rivolse lodi sincere alla quiete de' campi, la quale s' addicea tanto bene al suo spirito dolce e meditabondo. Anche il soggiorno di Valchiusa ch' egli s'elesse per tempo, dovette piegare la sua osservazione quotidiana agli spettacoli della natura campestre e allontanarla da quella delle cittadinesche eleganze. Il carattere stesso dell'amore ch'egli intendeva rappresentare, puro, contemplativo ed idillico, s'accordava assai meglio con la freschezza e la selvatichezza, col respiro largo e tranquillo d'un paesaggio rurale, che con l'aria chiusa e malsana, pregna di maldicenze, d'irrisioni, d' adulazioni e di menzogne, de' palagi e delle vie d'Avignone. Finalmente il poeta, volendo dare unità di luogo all'opera sua, s' intende che fra Avignone e la campagna, eleggesse questa, lui, che contro Avignone, usurpatrice della gloria di Roma, covò sempre una sorda avversione, la quale alfine proruppe in lettere eloquenti e in rime di fuoco; lui, che in Avignone trovava tutto losco, tutto turpe e tutto malvagio.

Più effetti si riprometteva il Petrarca da quella unità di luogo. Primieramente egli riusciva così a celar meglio il nome e la condizione della sua donna, e ne proteggeva la

fama dalla calunnia. La società d'Avignone, avvezza a veder sempre Laura nelle feste, ne' ritrovi eleganti, alla corte, non potea ravvisarla di certo in quella femminile figura delle rime, la quale or siede scalza su l' erba, or canta sul colle, or muove per il bosco e le piagge, or si bagna il viso e gli occhi nelle chiare acque del fiume, or è ninfa, or angeletta, or cerva, or fera, e così via seguitando. Oltre a questo, il poeta, localizzando su la piaggia fiorita, fra le tre riviere, la storia dell'amor suo, credeva di darle, e le dava infatti, maggior consistenza e determinatezza; giacchè la mente del lettore, non isviata e distratta dalle troppo mutabili apparenze esteriori, poteva seguire più attentamente il processo interiore di quell'agitata coscienza in tutt'i suoi moti sentimentali e contemplativi.

Anche per questa parte, dunque, io tengo impresa soverchiamente arrischiata quella di cercare nelle testimonianze delle *Poesie volgari* i più minuti particolari della vita di Laura; segnatamente là dove appar manifesto l' intendimento del poeta d' adombrare, di dissimulare e di trasformare la verità storica per il fine suo morale ed estetico. La Laura reale nacque dove nacque; fu incontrata la prima volta dal Petrarca il 6 d'aprile del 1327 nella chiesa di Santa Chiara in Avignone; passò certo gran parte della sua vita in Avignone e in Avignone morì il 6 d'aprile del 1348. La Laura ideale non ci sorride bella, calma e soave se non fra' colli, su le piagge e in riva al fiume, co' capelli d' oro sparsi al vento e al sole di primavera, rifiorendo da torno gli alberi e l'erbe nella gioia della natura rinnovellata. E veniamo alla narrazione; alla narrazione ideale, s' intende, quale risulta dal poema lirico.

Dopo un sonetto proemiale in cui racconta il poeta la sua vergogna e il suo pentimento degli errori commessi, egli accenna nel sonetto che viene appresso (II) a un « primiero assalto » d'Amore, a una passione forse sensuale, come vedremo, e anteriore, in ciò consento col Mestica, all'amore per Laura. Segue una corona di sonetti nei quali il poeta descrive il suo primo incontro con una bellissima donna, che accadde il 6 aprile 1327, nel quintodecimo giorno della luna di marzo, anniversario della morte di Cristo.

Laura nacque in « picciol borgo » (son. IV) e il suo nome è rivelato con leggiadro artifizio di suoni nel sonetto *Quando io movo* (V). Accortasi del sentimento del poeta, ella gli si fa più severa (ball. I); ma il poeta spera che la donna, andando avanti con gli anni, gli si renda pietosa (son. XI).

Sapendo di doversi allontanare da Laura, il poeta smania, sospira, non si sazia di rimirarla (ball. II, son. XIII), e giunto a Roma, va cercando in altrui la sembianza della diletta (son. XIV). Scrutate alcune variazioni e commozioni dell'animo suo, il poeta fa destramente intendere all' amica come, altra donna essendo invaghita di lui, egli potrebbe esser tratto su quella via dalla crudeltà di colei che egli ama invano (son. XIX). Il poeta, acceso di desiderio, farnetica di trovarsi con la diletta

> Sol una notte, e mai non fosse l'alba;
> (sest. I)

e nella canzone seguente, imitando quella di Cino da Pistoia *Nel tempo della mia novella etade*, narra la storia della sua prima giovinezza, dal dì del « primo assalto », già dichiarato nel sonetto II, all'amore per Laura, e sotto forma di simboli, alle diverse trasformazioni del suo sentimento per lei (canz. I).

Fra tanto l' amore di Laura non impedisce al poeta di coltivare altri affetti terreni: con un amico ei si rallegra del ritorno di lui a vita amorosa (son. XXI, XXII); invita ancora i signori d'Italia a partecipare alla Crociata del 1333 e il domenicano frate Enea Tolomei da Siena, come forse a ragione fu sospettato, a predicarla (son. XXIII, canz. II).

L'accoramento infinito della freddezza di Laura è espresso in più composizioni intrammezzate di sgomenti improvvisi per una malattia mortale di quella (son. XXIV-XXVI); finchè, allontanatosi di nuovo il poeta, ora si querela del non vedere l'amica, ora vorrebbe più dilungarsene (canz. IV, son. XXXI). Tutti gli atti della vita di Laura, tutti i suoi gesti, sono argomento di lamentazioni al Petrarca: la villeggiatura di lei, il suo mirarsi allo specchio, uno sguardo indifferente o severo. Al tempo stesso invita Bosone da Gubbio, senatore di Roma nel 1336, a restiture quella città, li-

berata dalle fazioni, all'antica gloria e grandezza. La promessa non ottenuta d'un convegno d'amore fa dare in ismanie il poeta (son. XLIII), il quale giunge persino a imprecare alla diletta (son. XLVI), benchè subito dopo torni a benedire lei e il dì che la vide.

Col sonetto *Padre del Ciel* (XLVIII) principia il conflitto interiore onde si sprigiona tutta la novità psicologica delle *Poesie volgari*. Il poeta cristiano condanna i propri vaneggiamenti e chiede a Dio per la prima volta:

> Miserere del mio non degno affanno;
> Reduci i pensier vaghi a miglior luogo.

Qui dunque assistiamo a un principio di trasformazione nell'animo del Petrarca; il quale, mentre prima era stato tutto involto nell'amore di Laura, e l'aveva richiesta di peccaminosi favori senz'altro pensiero che del piacere terrestre, ora sente un improvviso rimorso, un' angoscia irrequieta di tal sua riprovevole debolezza, e si sforza di tornare su la via della salute.

Ma la passione ripiglia il suo impero, e il poeta si lascia adescare dalle antiche immaginazioni, le quali per altro non son più così veementi e continue come una volta: quell'altro pensiero viene ogni tanto a turbarle, a amareggiarle, a sviarle. Una terza volta si stacca da Laura; ma invano: ella gli è ognora presente nel cuore, e gl' impedisce la via della salute. Il quale contrasto è maravigliosamente rappresentato nel sonetto LII:

> L'aspetto sacro della terra vostra
> Mi fa del mal passato tragger guai,
> Gridando: sta' su, misero; che fai?
> E la via da salir ai ciel mi mostra.
>
> Ma con questo pensier un altro giostra,
> E dice a me: Perchè fuggendo vai?
> Se ti rimembra, il tempo passa omai
> Di tornar a veder la Donna nostra.

Di nuovo il poeta cade nell' antico mancamento: tutto assorto negli occhi della diletta, ne tesse le lodi eloquenti; non vuole esser disciolto de' lacci d' Amore; esalta il pit-

tore di Laura; teme di morire dalla gran passione. Ma ancora la voce solenne della coscienza si fa sentire più distinta; e il poeta si paragona a una nave perduta tra gli scogli, e domanda al Signore:

> Signor de la mia fine e de la vita
> Prima ch' i' fiacchi il legno tra li scogli,
> Drizza a buon porto l'affannata vela.
> (sest. IV).

Da ora innanzi la guerra fra la colpa e il pentimento, fra l'amore e Dio si fa più crudele: gli assalti della virtù occorrono più frequenti e terribili. La voce del poeta si leva ancora palpitante a dire le soavi ricordanze e gli spasimi ardenti dell' amor suo; ma improvvisamente si frange in singhiozzi di rimorso e di pentimento. Egli continua a protestare del suo amore eterno per Laura e a inebbiarsi nel pensiero e nella vista di lei: ma una gioia più pura gli viene dalla speranza che presto ei potrà liberarsi dal giogo spietato:

> La voglia e la ragion combattuto ànno
> Sette e sette anni; e vincerà il migliore,
> S'anime son qua giù del ben presaghe.
> (son. LXXX).

Intanto altre passioni invescano il poeta: egli ammonisce Stefano Colonna il giovane a cavar partito della vittoria contro gli Orsini; invia promesse di gloria a Pandolfo Malatesta; ragiona di amici prossimi o lontani; scrive una canzone per la incoronazione vicina. Di nuovo e più leggiadre che mai le immaginazioni d'amore lo tentano (canz. XIII e XIV); di nuovo la carità della patria gl'ispira accenti commossi (canz. XVI) e la corruzione della corte papale d'Avignone lo tragge ad invettive terribili (son. CV-CVII); ma il pentimento lo riassale d'un subito:

> Ora la vita breve è 'l loco e 'l tempo
> Mostranmi altro sentier di gire al cielo.
> (sest. V).

Il riso, il pianto di Laura, un guanto rubato e dovuto

rendere, la bella mano dell'amata donna, le sue passeggiate lungo le rive del fiume e tra i colli fioriti, i suoi riposi sur un fresco poggio o sotto un albero verde, il sasso ove ella siede, le ghirlande che tesse alla sua chioma; questi e altrettali accidenti della vita quotidiana sono tutti argomento al poeta di variazioni or tristi or liete nelle sue rime.

Ma nulla di più tenero e di più desolato che questa colpa, la quale reca in sè stessa l'amarezza dell' espiazione: ogni sguardo, ogni sorriso della donna amata è raccolto dal poeta con una sorta d'estasi gemebonda, che gli viene dalla consapevolezza di correre per tal via alla propria dannazione. *Tal frutto nasce di cotal radice.* A quando a quando egli comanda, è vero, al suo cuore: « Sforzati al cielo » (son. CLXXI); ma non appena si trova lontano da lei, oh come l'innamorata fantasia gli detta de' versi d'una voluttà delicata e squisita!

Basciale 'l piede o la man bella e bianca;
(son. CLXXIII)

Amor con tal dolcezza m'unge e punge
Ch'i' nol so ripensar, non che ridire;
(son. CLXXXV)

O letticiuol, che requie eri e conforto
In tanti affanni, di che dogliose urne
Ti bagna Amor con quelle mani eburne...!
(son. CXCVIII)

Deh or foss'io col vago de la luna
Adormentato in qua' che verdi boschi,
E questa, ch'anzi vespro a me fa sera,
Con essa e con Amor in quella piaggia
Sola venisse a starsi ivi una notte...!
(sest. VII).

Se non che, dopo le ardenti immaginazioni d'amore, ecco la voce austera e solenne della ragione:

Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio,
Al qual veggio sì larga e piana via,
Ch'i' son intrato in simil frenesia.

Il contrasto si fa sempre più fiero e terribile. Come la

luce interiore di Dio è spesso oscurata nel gorgo delle concupiscenze terrene, così pure a quando a quando il dolce allettamento d'amore è troncato dal subitaneo sgomento del pensiero di Dio. E allora il poeta prova una tristezza, uno scoramento, quesi un terrore tanto più angoscioso, quanto più fervida era stata quell'altra sua voglia, quanto più cari gli eran parsi i diletti che n'avea ricavati.

Improvvisamente il poeta ha come un presentimento della prossima fine di Laura (son. CCVIII). Altre luttuose visioni angosciano il cuore di lui lontano dalla sua donna, e a mano a mano si fanno più minacciose e più certe; finchè egli la vede morta, e sente ch'ei pure è presso a morire:

> La mia favola breve è già compita,
> E fornito il mio tempo a mezzo gli anni.
> (son. CCXVI).

Quì parrebbe conchiusa la prima parte delle *Poesie volgari*; ma invece seguon altre nove composizioni, nelle quali son ripigliati i motivi soliti delle lodi alla bellezza e alla virtù della donna. Perchè il poeta, dopo aver preparato tanto acconciamente co' sonetti de' presagi la novella della morte di Laura, v' abbia aggiunti quegli altri, che sciupan un poco l'effetto del primo artifizio, non sappiamo; soltanto possiamo immaginare che li abbia trascritti a quel luogo per non aver avuto agio d'inserirli avanti, e la morte l'abbia còlto prima ch'egli avesse finito di dar ordine a quest'ultimo tratto della prima parte dell'opera sua.

S'apre la seconda con la canzone *I' vo pensando*, composta probabilmente nel 1348 e tutta agitata dallo sbigottimento della morte presente: era l' anno della pestilenza. Il poeta temendo « per gli altrui esempli » d'esser vicino alla fine egli pure, prova un acuto increscimento di non poter liberarsi affatto dalle due passioni che più gli fan guerra, la gloria e l'amore, se bene egli non dubiti di confessare a se medesimo che l'anima sua, già da gran tempo, è fastidita e lassa

> ... di quel falso dolce fuggitivo
> Che 'l mondo traditor può dare altrui.

Qui, dunque, l'aspirazione al Cielo ha già quasi trionfato d'ogni attaccamento terrestre; l'anima non ha da fare se non a pena uno sforzo per sottrarsi a quella vergogna; Dio ha già toccato il cuore del poeta e assorbe ogni altro affetto di lui in una vittoria contrastata, ma piena.

In buon punto la morte, già minacciata, di Laura, viene a soccorrere al peccatore in quell'ardore di conversione. Se non che tra la canzone *I' vo pensando* e il sonetto *Ohimè il bel viso*, altri due sonetti risonan degli accenti vani e colpevoli d'una volta. Perchè il poeta gli abbia lì posti, di nuovo non sappiamo: secondo il principio ordinatore dell'intera raccolta, avrebbero trovato luogo più conveniente nella prima parte.

La morte di Laura compone d'un colpo tutti i tumulti nel cuor del poeta. Se l'amore di Laura viva e terrena era colpevole allontanamento da Dio, l'amore di Laura morta e fatta cittadina dal cielo è valido aiuto alla conquista dell'eterna beatitudine. Così le due opposte inclinazioni del poeta improvvisamente concordano in un fine unico e santo: egli ormai può lodar Laura senza rimorso e può bramare e pregare d'esser congiunto a lei senza peccato.

Questa nuova coscienza del poeta produce due effetti mirabili: primo, d'infonder nei versi di lui una pacata malinconia intimamente armoniosa di tutta dolcezza; secondo, di consentire all'amante superstite di raffigurarsi la cara morta così tenera e fida come egli l'aveva sperata invano quand'era viva. Di qui le lacrimose preghiere, le accorate rimembranze, le commoventi immaginazioni ond'è piena la seconda parte delle *Poesie volgari*. Ma anche codesto nuovo stato d'animo procede per gradi verso una cima più alta e più luminosa.

Da prima il poeta non sa farsi una ragione dell'inaspettata sciagura, e persino vorrebbe darsi per disperato la morte (canz. XXII, vv. 62-65); invano Amore vuole irretirlo un'altra volta (canz. XXIII, son. CCXXX); caduta Laura, egli non ha più speranza di quiete fuor che nel cielo; onde invoca, liberatrice suprema, la morte. Ma Laura gli appare e risponde a' sospiri di lui annunziandogli com'ella sia stata accolta in cielo:

Di me non pianger più; ch'e miei dì fersi,
Morendo, eterni, e ne l' interno lume,
Quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi.
(son. CCXXXVIII).

Codeste apparizioni diventano ognor più frequenti; onde il poeta ricava alcun conforto:

E sol quant'ella parla ò pace o tregua.
(son. CCXLIV).

Costretto a tornare ne' luoghi ove, pochi anni avanti, avea lasciata viva la sua donna, il poeta sente rincrudirsi l'ambascia; e ripensando quant'ella gli fu severa, or la ringrazia d'averlo fatto pensare all'eterna salute (son. CCXLVIII). Così a grado a grado anche i vaneggiamenti d'amore sono indirizzati a un fine oltraterreno. Questa continua meditazione della morte e del Cielo rende al poeta la coscienza della vanità di tutte le cose, della propria miseria e della beatitudine eterna di Laura. Il rifiorire della primavera, il canto del rosignuolo, la vista de' bei luoghi ove nacque Laura e ove il poeta se n' invaghì, gli confondono il cuore d'un affanno indicibile, ma non iscompagnato d'una tenerezza soave. Al compianto per Laura si mesce quello per gli amici perduti, Sennuccio e Giacomo Colonna: e uno stanco desiderio di lasciare la vita ormai inutile va crescendo nell'anima del desolato (sest. IX). Onde egli prega la donna sua che lo tiri a sè, e quand'ella gli appare, vorrebbe seguirla. Ora ella vien più sovente a ragionare con lui, gli rasciuga le lagrime, lo conforta, lo incuora ad affrettarsi. E il poeta, a cui la diletta non è più se non la beata che deve impetrargli dal Cielo l'eterna salvezza, di ciò la scongiura (son. CCCI-CCCIII). Alle attrattive malsane d'una passione colpevole son succeduti i trasporti, le estasi, le promesse, le grida di gratitudine del pentimento e della redenzione. La conversione, come ognun vede, è compiuta affatto; la commedia dell'anima è presso al suo scioglimento: il poeta è così svolto da ogni passione terreste, che non anela se non al momento di ricongiungersi in cielo con la sua beatrice beata:

Ogni giorno mi par più di mill' anni
Ch'i' segua la mia fida e cara duce
(son. CCCXI);

anzi gli par quasi d'averla raggiunta:

Volo con l'ali de' pensieri al cielo
Sì spesse volte, che quasi un di loro
Esser mi par, ch'ànn' ivi il suo tesoro.
(son. CCCXIV).

L'anima del poeta è già tutta rapita in Dio; egli riprova e rinnega l' amore che lo tenne « anni ventuno ardendo »; rimpiange il tempo impiegato a amar cosa mortale; s'umilia davanti il Re del Cielo, e gli chiede la grazia di morire « in pace ed in porto ». E la contrizione lunga e sincera è coronata da quella canzone alla Vergine, ch'è quanto di più compostamente afflitto, quanto di più teneramente facondo, quanto di più nobile e nativo ad un tempo uscì mai da labbro di poeta cristiano.

I *Trionfi* segnano un altro passo nel morale perfezionamento del poeta. Il quale, non soltanto si trova fuor d'ogni passione, ma superiore a ogni passione; tanto da poter risalire dal fondo della propria coscienza alla contemplazione della coscienza universale e ravvisare nel destino di tutte le cose viventi il suo proprio destino.

Egli immagina dunque d'aver avuta una visione, in cui gli apparve Amore tratto da un carro trionfale, dietro il quale si accalcano gli dèi, gli eroi, i dotti e i poeti. Il poeta medesimo riman preso a quell' èsca; e tutti s'arrestano nell'isola di Cipro, ove Amore li tien prigionieri. Questo è il *Trionfo d'Amore*.

Se non che Amore vuol far prova della sua potenza anche su Laura; ma colei si difende circondata da tutte le donne antiche e moderne famose per pudicizia, e riesce a disarmare e legare Amore, movendo vittoriosa verso Baia, e di qui a Linterno e a Roma, dov' ella appende le spoglie del trionfo nel tempio di Pudicizia. E qui il *Trionfo della Pudicizia* si chiude.

Laura con le sue caste compagne muove di Roma verso

Provenza, preceduta dall' insegna d'un ermellino bianco in campo verde, quando la Morte le viene incontro a mezza via, e, mostratale

Piena di morti tutta la campagna,

le svelle dalla testa un crin d'oro, e la piega. Alla vista di Laura morta, il poeta rimane sbigottito e dolente; se non che la notte seguente ella gli appare in sogno e ragiona con lui del loro amore, della propria durezza e della speranza di rivedersi in luogo migliore. Così il *Trionfo della Morte* segue al *Trionfo della Pudicizia.*

Il *Trionfo della Fama* non è se non l'enumerazione in tre canti degli uomini celebri nelle armi, nelle lettere, antichi e moderni, i quali sono adunati

Sotto le insegne d'una gran Reina,

appunto la Fama. Questo *Trionfo*, come a ragione osservò il Mestica, non è punto compiuto: del resto segni di mancamento occorrono in altri luoghi.

Nel *Trionfo* seguente il Sole, sdegnato che la fama degli uomini arrivi a vincere il Tempo, sferza i cavalli per lasciarsi a dietro ogni cosa mortale; onde il poeta, vedendo quanto sia vana ogni speranza di gloria, risolve di fermar la speranza in luogo stabile.

Ma il *Trionfo del Tempo* non è l' ultimo: su quello c' è ancora il *Trionfo dell'Eternità* Il poeta che a mano a mano ha visto cadere davanti a sè l'Amore, la Pudicizia, la Morte, la Fama e il Tempo, nè sa più in che fidarsi, si volge a Dio, ch'è l'eterna promessa e l'infallibile adempimento. Un nuovo mondo si leva davanti l'accesa fantasia del poeta; un mondo fuor dello spazio e del tempo, ove il Bene sommo piove su tutte le cose e il male più non esiste: ove il poeta rivedrà la sua diletta rivestirsi dell'antica bellezza fatta immortale.

Tale è veramente la materia delle *Poesie Volgari*: la storia d'un'anima, la quale errando nel laberinto della passione, si sente chiamata a Dio, lotta con se medesima per liberarsi dalle vanità e voluttà terrene, ma non vi riesce, se non quando la fine immatura della persona più lungamente e

caramente diletta riconduce quell'anima su la via della salute. Così a mano a mano purificata nella prova del dolore, ella può aspirare all'eterna beatitudine, e contemplare con occhio pensoso, ma calmo, dalla ròcca sovrana della propria liberazione, tutte le vicende degli uomini, così somiglianti alle sue proprie, e scoprire la verità altissima della caducità e della miseria di tutte le cose, su le quali, fermo e onnipotente, sta solo Dio.

Non si può dunque mettere in dubbio che le tre parti dell'opera sono legate tra loro non soltanto dall' unità dell'argomento, ma anche dal graduale svolgimento psicologico d'una coscienza, che dal peccato assorge all'espiazione, dalla terra muove incontro a Dio, e lo contempla da presso nel fulgore della sua luce infinita. Già prima s'è dimostrato che in questo poema dell'anima non bisogna figurarsi di ritrovare la verità storica de' minuti ragguagli, molti de' quali sono introdotti, trasformati o coordinati secondo un premeditato disegno oggettivo: nel complesso, per altro, il libro delle *Poesie volgari* è la storia della coscienza di Francesco Petrarca , ma al tempo stesso la storia della coscienza universale nell'età di mezzo. Da Sant'Agostino a Dante, molti nobili spiriti di quel tempo avean già percorso il medesimo viaggio del poeta di Laura; se bene niuno l'aveva descritto con tanta ricchezza, verità ed efficacia di particolari.

V.

Il valore supremo delle *Poesie volgari* del Petrarca non va dunque ricercato nella speciale bellezza di questa o di quella composizione, com' è stato fatto finora, ma in quella paziente e delicata investigazione delle irrequietezze, degli ondeggiamenti, delle lotte, delle ambasce, de' moti d' un' anima; in quell' analisi oculata, sottile, continua d'una trasformazione interiore, ch'è veramente miracolosa in uno scrittore del secolo decimoquarto. I tumulti e le discordie delle sensazioni troppo veementi di giovinezza; il primo guizzo d'un affetto superiore e incolpevole; il contrasto quotidiano fra l'allettamento del piacere terreno e l'aspirazione celeste; il crescere, il serpeggiare, il divampare di questa e

il riluttare, il piegare, il cedere di quello; in fine la Morte, che d'improvviso concilia in una nuova decorosa armonia le due opposte inclinazioni dell'anima, e ognora più la purifica, la raggentilisce, la eleva col sentimento flebile e dolce del continuo trapassare e perire di tutte le cose, e la fa degna della luce immortale a cui s' è rivolta, di guisa che ella, in una serena mestizia, miri sotto di sè il fluire di tutte le gioie, di tutte le glorie, di tutte le promesse terrene verso l'abisso del nulla, e, solitario, nell'infinito indistruttibile, il trono di Dio : tutto ciò potea parere, e parve più volte, nei primi secoli della nostra letteratura, motivo di simboli, d'allegorie, di moralizzazioni e di visioni. Ma che a uno scrittore di quel tempo sia balenata l'idea di ricavare tutto l' effetto della narrazione dalla realtà dell' osservazione diretta, dalla copia mutabile degli atteggiamenti interiori, dalla esplorazione continua, indefessa, minuta delle pieghe più oscure e più riposte dell'anima, deve sembrare meraviglioso a noi moderni, che ci figuriamo d'aver pur ora inventata la psicologia narrativa.

Ma nella storia dello spirito umano non accadono prodigi, come non ne accadono nella storia delle piante o degli animali. Ciascun fenomeno della vita è regolato da leggi fisse e immutabili, nelle quali va ricercata la ragione di quello. Vediamo di ricostituire, dietro la guida di codeste leggi, la coscienza del Petrarca: troveremo che per l'appunto il Petrarca *doveva* immaginare e quasi compiere un' opera come quella.

Il Petrarca fu detto vano, cupido, invidioso; d'intelligenza grande, ma non superiore ; poco originale e poco profondo: tutte cose, fino a un certo segno, vere; ma non che ci rilevan l'essenza del suo carattere. Altro è sentimento, altro è carattere. Ciascuno di noi prova gran numero di sentimenti: la loro maniera d' essere, il loro *ritmo interiore*, costituisce propriamente la sostanza del carattere.

Ora la sostanza del carattere di Francesco Petrarca si può definire, parmi in questa formula: *sensibilità fantastica attiva vigilata e temperata dall'abito della riflessione mentale.*

La sensibilità è la forma morbida del sentimento: la sensibilità dell'amore è la tenerezza, la sensibilità dell'orgoglio

è la vanità, la sensibilità dell'emulazione è l'invidia, la sensibilità della religione é il misticismo. Il Petrarca, un intellettuale con intermittenze di volontà, natura instabile e quasi feminea, ebbe tutte codeste forme morbide di sentimento. Sarebbe stato un uomo volgare senza la fantasia che ne fece un poeta.

La potenza della fantasia agiva su l'animo del Petrarca in tal guisa da moltiplicargli l'intensità d'ogni impressione. Di qui uno stimolo che, da prima gradito, a mano a mano operando su le qualità del poeta, generava un fantasma, il quale acquistava una personalità propria, diventava perfetto in sè e affatto estraneo allo scrittore, che doveva provarne una sorta d'angoscia, onde potea liberarsi soltanto estrinsecando il fantasma in un' opera d' arte. Ma questo è il processo comune a tutti i poeti, giacchè non v'ha poeta senza fantasia. La differenza tra la poesia del Petrarca e quella d'altri scrittori consiste appunto nella forma del sentimento.

Il Petrarca ne aveva, come s' è detto, la forma morbida. Non era cattivo, ma cedeva alle tentazioni: « d' animo non maligno nè inverecondo », confessa nella lettera a' Posteri, « se non gli avesse nociuto la contagiosa consuetudine ». Amava la gloria, gli agi, gli onori, a patto che non gli costassero troppe cure e troppe fatiche. Era più pronto a immaginare che ad eseguire: « fui », dice al luogo medesimo, « d'ingegno come di corpo più agile che gagliardo, di guisa che molte cose agevolmente pensai, le quali non posi a effetto perchè me ne pareva difficile l'esecuzione ». Era dignitoso, temperato, tutto grazia ed eleganza. Non era uno spirito impetuoso ed attivo: era uno spirito delicato e contemplativo.

Come tutti gli spiriti delicati, evitava la folla; come tutti gli spiriti contemplativi, amava la solitudine. E nella solitudine ebbe modo di sviluppare straordinariamente una facoltà del suo essere, che fu forse la facoltà dominante, quella della riflessione: riflessione psicologica che, ravvivata dalla fantasia, si tramutava in espressione estetica.

Ricevuta un' impressione, il Petrarca non si contentava, come un altro avrebbe fatto, di rappresentarla nettamente e sinceramente, quando l'interna elaborazione n'era matura: ma

si piaceva di rimuoverla in se medesimo, di scrutarla da tutti i lati, di studiarne l'origine, lo svolgimento, le variazioni nell' animo suo. Questa sottile esplorazione della propria coscienza doveva dilettare lo spirito curioso e squisito del poeta ; il quale poi ne ricavava altre invenzioni e altri suoni. Anche dopo molti anni, rileggendo una sua composizione, egli godeva di ricostituire, quasi oggettivamente, nella propria coscienza, lo stato d'animo onde quella era sgorgata; ne scopriva altri giri non anche tentati ; ne risentiva una nuova commozione che si traduceva in una musica nuova. Così egli riusciva a moltiplicare le proprie energie fantastiche e sentimentali, e a dare di ciascun moto dell'animo suo quante più espressioni poteva, le più varie, le più mobili, le più efficaci. Era quella smania dell'analisi personale, or tanto grata a' moderni, che si produce sotto l' azione d' un grande raffinamento intellettuale accompagnato d'un singolare rilassamento della volontà. Qui appunto consiste la straordinaria originalità del Petrarca. La raccolta delle *Poesie volgari* è la cronaca delle sensazioni del poeta; il quale riuscì quasi a comporre un vero romanzo psicologico in versi, unico esempio in tutta la storia della nostra letteratura.

La narrazione contenuta nell' opera è, in complesso, sincera. Il Petrarca ebbe costante unitá di carattere. Egli fu padroneggiato, almen la più parte della sua vita, da due inclinazioni contrarie e inconciliabili: il desiderio de' piaceri terreni e il fervore religioso. Da giovine fu inclinato a mollezza, ricercatore d'ogni eleganza, esperto di molte libidini, com'ebbe, e lo vedemmo, a confessare egli stesso nella lettera a' Posteri, e in una al fratello Gherardo. Ma forse fu tratto a ciò più dall'esempio della dissolutezza ond' era avvolto nella corte di Avignone, che dalla propria natura. Difatti una ripugnanza da prima confusa, poi a volta a volta più viva e più acuta de' peccati commessi, cominciò presto ad assalire il poeta: il quale già nel 1335 scriveva a frà Dionigi da Borgo San Sepolcro (*Famil.* IV, 1): « Non è ancora trascorso il terzo anno, dacchè quella voglia perversa e cattiva, che mi teneva tutto e regnava sola senza contraddizioni nella stanza del cuore, cominciò a averne un' altra

ribelle e a sè riluttante: fra le quali ne' campi de' miei pensieri è ancora accesa una lotta dubbia e faticosa per la signoria dell'uno e dell'altro uomo ». E appunto nella primavera di quell'anno, avendo toccato la cima del Monte Ventoso, si cavò di tasca il volume delle *Confessioni* di sant'Agostino, e vi lesse quelle parole famose ond'ebbe principio la sua conversione.

Il resto della vita del poeta fu tutta una battaglia fra la passione terrestre e l'aspirazione religiosa.

Questa nuova inclinazione fu certo agevolata dalla lettura di opere morali ed ascetiche. Narra egli infatti delle *Confessioni* di sant'Agostino: « Con questo libro io diedi il primo passo nello studio della sacra letteratura... La lettura di quello in me produsse tal mutamento, che più non ischivai le sacre lettere, ma cominciai a gustarle e infine tanto me ne compiacqui che, rapito di quella inculta semplicità, mi vi applicai con gli occhi e con la mente » (*Senil.* VIII, 6).

Il contrasto fra il piacere e la virtù si fece più aspro negli anni della virilità del poeta. I dialoghi *De contemptu mundi* composti nel 1342 sono un documento mirabile dell'animo del poeta a quel tempo. La conclusione è questa: il poeta confessa le proprie colpe e se ne duole; sant'Agostino cerca di ricondurlo su la via della salute, di *restituirlo a se stesso.* Con gl'intenti medesimi fu composto il trattato *De vita solitaria* nel 1346, quello *De ocio religiosorum* nel 1354, quello *De remediis utriusque fortunae* cominciato circa il 1358 e terminato il 5 ottobre 1366, dove è esaltata in dialoghi la filosofia della mortificazione.

Tale fu la coscienza del poeta fino agli ultimi anni della vita; e tale si rispecchia nettamente e sinceramente nella graduale purificazione mistica delle *Poesie volgari.*

Il più acuto critico che sia mai stato fin oggi della poesia del Petrarca, Francesco De Sanctis, scrisse: « Questo amore [di Laura] è dunque la prima pagina di un romanzo; ci manca il romanzo e la storia » (1). Invece c' è il romanzo, c'è la storia : solo non poteva trovarcela chi aveva scritto :

(1) *Saggio sul Petrarca*, Napoli, 1869, pag. 64.

« Il mondo del Petrarca fu Laura » (1). Il mondo del Petrarca fu l'animo suo: il romanzo delle *Poesie volgari* non è quello di Laura, è quello dell' animo del poeta. Il critico napoletano, tutto intento a rintracciar Laura, non s'avvide che costei era poco più d'un pretesto, segnatamente nella prima parte delle rime; giacchè la sola persona del dramma, la sola creatura viva, determinata e reale n'era propriamente il poeta medesimo.

Fu scritto che la Laura delle *Poesie volgari* è un tipo convenzionale; anche fu scritto che « la Laura vera è quale se la finge il poeta ne' vari momenti, nelle varie condizioni dell'anima sua. Come qualche volta egli l'amò angelicamente, e qualche altra volta umanamente, così qualche volta la vede orgogliosa, dura, leggiera; qualche altra grata, saggia, pietosa.... Ma tutto questo è cosa soggettiva, non ha che far nulla con lei: è il poeta, è l'uomo, è il mistico, è il tormentatore di se stesso, è l'essere che sente in sè sempre qualche cosa d'incompleto, colui che crea una Laura a sua immagine » (2). Non è tutto vero, forse, nè una cosa nè l'altra.

Se bene il Petrarca derivò molto all' arte sua da' trovatori e più ancora da' poeti toscani dello stil nuovo, il suo tipo di donna non è quello degli uni, nè quello degli altri.

I motivi costanti onde si componeva il tipo della donna nella poesia occitanica, furono: la bellezza, l'orgoglio, la pretesa del segreto, la perfezione astratta: tutto ciò in immagini e forme consuetudinarie, le quali non nascondono punto il difetto dell'ingenua sensazione e della commozione sincera. Nelle rime del nostro poeta la rappresentazione, anche esteriore, della donna, ha quasi sempre una freschezza, una verità e una novità meravigliose: basti rammentare la canzone *Chiare fresche e dolci acque* e il sonetto *Erano i capei d'oro*. Laura è talvolta benigna al poeta, e come dice egli stesso a Sennuccio:

> Qui tutta umile e qui la vidi altera;
> Or aspra or piana, or dispietata or pia;
> Or vestirsi onestate, or leggiadria;
> Or mansueta, or disdegnosa e fera.
> (son. *Sennuccio, i' vo'*)

(1) Ibid. pag. 57.
(2) A. Bartoli, *I primi due secoli*, pag. 522.

In oltre, ella piange, ride, si muove, saluta l'amico, s'addolora della partenza di lui, vive in somma di gioventù e di bellezza: non è una rigida convenzione cavalleresca e feudale.

E non è la donna angelicata. La donna angelicata dello stil nuovo nacque dal concetto d' Aristotile applicato alla nuova filosofia cristiana di Tommaso d'Aquino, che ciascuna potenza, dormente nella materia creata, è tratta a vita, sviluppata, recata ad atto, compiuta, da una intelligenza attiva, da un angelo. Or come l'amore è la suprema potenza ascosa nell'uomo, per trarnelo fuori è necessaria l'azione di un angelo; e tale angelo è la donna. Di guisa che la donna non è una creatura terrestre; ma ha propriamente la bellezza, la gentilezza, la virtù e la beatitudine somma, appunto come un angelo. Tale è la Beatrice di Dante. Ma non è tale madonna Laura, la quale è troppo mutabile, troppo capricciosa, troppo mondana: si vagheggia allo specchio innamorata di se medesima (son. XXXVII; canz. XIII, vv. 46-48); è « ferita in mezzo 'l core » (son. LXVII), impallidisce davanti il poeta (son. XCVIII), e può suscitargli quel desiderio manifestato nella sest. *A qualunque animale* :

Con lei foss'io da che si parte il sole,
E non ci vedess'altri che le stelle,
Sol una notte, e mai non fosse l'alba;
E non se trasformasse in verde selva
Per uscirmi di braccia.

La Laura delle *Poesie volgari* non è dunque nè il tipo di perfezione astratta dalla poesia provenzale, nè la donna angelicata dello stil nuovo. Ella risulta dal poema italiano del Petrarca quale può risultare un unico nome di donna posto su composizioni scritte per donne affatto diverse ne' costumi, negli atteggiamenti, ne' loro rapporti col poeta: risulta una stridente contraddizione.

Che nelle *Poesie volgari* rimangan tracce d' altri amori che non furon quello di Laura, noi cercammo di dimostrare in principio di questo scritto; ora avvertiremo soltanto: la fusione d' elementi morali così disparati come l' orgoglio e l'umiltà, la compassione e la crudezza, la vanità e la modestia, l'amore e il disamore in una creatura medesima, non esser riu-

scita così perfetta, che la figura ideale di Laura ne risulti viva e compiuta. Invece que'particolari, accennanti a donne diverse, son sovrapposti e discordanti tra loro, senz'altra unità che il nome di Laura e la scena, la quale il Petrarca immaginò sempre campestre, non ostante ch'ei ci abbia fatto sapere come la vera Laura fu incontrata da lui e uscì di vita nella città di Avignone. Ma ciò non potea conferire unità, se non esteriore, alla figura di Laura; la quale perciò rimane fredda, indeterminata ed astratta. Ciò che appare confusamente di Laura (dico Laura perchè il poeta dice così) nell'azione del poema, è una natura di donna vana, capricciosa, lusingatrice e quasi crudele. Ella accoglie la confessione d'amore dell'amico con grande dolcezza e gli risponde soavemente, ma di lì a poco si fa dura, torbida e aspra. Lo guarda e lo saluta con sorridente benignità quando s'imbatte in lui: mostra di gradire i versi ch'egli di lontano le manda; gli dà persino un convegno segreto; ma pianta lì il povero poeta e lo lascia imprecare alla sua mala sorte. S'egli parte, ella impallidisce, gli si mostra afflitta, quasi lo chiama a sè; ma s'egli torna, non vuol più vederlo; si adira col poeta perchè le hanno detto com' egli si sia vantato di un altro amore; lascia che un vecchio si rallegri con lei e col Petrarca perchè s'amano, e partisca loro due rose, ed ella invece non dimostra all'amico se non ira e disdegno, e si guarda allo specchio invaghita di sè sola. « Ma codesta non è la mia Laura », ci grida il poeta, « la mia Laura è saggia, onesta e virtuosa quanto bella e gentile: in lei non è nulla da riprovare non pur nelle azioni, *ma nelle parole, nel contegno ne, gesti* » (*De cont. mundi*, III, pag. 399). Bene: e allora nelle *Poesie volgari* si tratta pur d'altre donne, giacchè tutti codesti ragguagli dalle *Poesie volgari* per l' appunto son ricavati.

Soltanto nella seconda parte, dal sonetto *Oimè il bel viso* fino alla fine, e ne' *Trionfi*, dove Laura è veramente cantata sola, ella ci apparisce viva, libera, intera; il poeta se la rivede davanti, l'ode parlare, ne descrive gli atti casti e soavi. Questa nuova Laura torna dal cielo a consolare il poeta:

« Deh perchè inanzi 'l tempo ti consume? »
Mi dice con pietate: « a che pur versi
Degli occhi tristi un doloroso fiume?

Di me non pianger tu; ch'e miei di fèrsi,
Morendo, eterni; e ne l'interno lume,
Quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi ».
(son. CCXXXVIII)

Tal volta ella gli riappare con pietà di madre e d'amante ad un tempo, e gli ricorda i casi della lor vita e l'ammonisce soavemente a levar l'anima al cielo (son. CCLIV); tal'altra gli promette, con delicato pensier femminile, che un giorno potrà rivederla nel bel corpo da lui tanto amato:

Te solo aspetto, e quel che tanto amasti
E là giuso è rimaso, il mio bel velo.

A lei duole d'aver dovuto mostrarglisi dura nella vita terrena (sonetto CCXCV); ma ora viene a sedersi sul letto di lui, gli rasciuga gli occhi con la mano e non vuole ch'ei pianga:

Non pianger più; non m'ài tu pianto assai?
(son. CCXCVI).

Ma quando il poeta le narra la lunga istoria delle sue pene, ella pure non sa frenare la commozione e se ne torna al cielo

Umida li occhi e l'una e l'altra gota.
(son. CCXCVII).

Or bene: questa Laura immaginaria è una Laura esteticamente compiuta: ella respira, si muove, si rivolge all'amico con tal femminile dolcezza, con tal penetrante verità e semplicità di parole che noi la vediamo tutta, la sentiamo vivere di vita propria e spontanea, la *riconosciamo*. Or questo accade perchè qui, nella seconda parte delle *Poesie volgari*, quel processo interiore, per il quale l' impressione diventa immaginazione, e l' immaginazione fantasma autonomo, non è turbato da scrupoli e da preconcetti. Questa figura di Laura è pura e piena nella mente del poeta: ella può uscir-

ne palpitante di vita propria, e il poeta può trattarla affatto oggettivamente, come se quella creatura non fosse un prodotto della potenza creativa di lui. Invece nelle composizioni della prima parte, il poeta aveva raccolto i risultati d'impressioni disparate ed opposte: l' occhio interiore di lui era distratto dalla varietà e discordanza delle sensazioni, le quali non riuscivano a concentrarsi in un concetto unico e fisso: onde quell' incertezza continua, quella dispersione di parti, quel contrasto irreconciliabile d' elementi affettivi, che rendono così scialba e così indeterminata, « nome vano senza soggetto », la figura di Laura nella prima parte delle *Poesie volgari*.

Accade il contrario per quella dell'amante poeta.

Fin dalle prime composizioni egli ci si rivela un intellettuale, cortese, temperato, galante, d' una sensibilità quasi feminea, debole e inattivo, molto inclinato alla meditazione e alla malinconia, assai vano e assai delicato. Egli è appena invaghito di Laura che già si sente vicino a morte, « presso a l' estremo (son. VIII); si commuove per la sorte degli occhi suoi, perchè son prossime « l' ore del pianto » (ball. II); porta il corpo « a gran pena » e piange e sospira e non si dà pace (son. XIII-XVI). Trovandosi in campagna egli va poetando

Tra l'erba verde e 'l bel monte vicino,

e ascolta il canto del rosignuolo, che al suo spirito contemplativo e sensibile ispira que' versi diffusi di tenerezza soave:

E 'l rosignuol, che dolcemente a l' ombra
Tutte le notti si lamenta e piagne
D'amorosi penseri il cor ne 'ngombra.

Persino nella magnanima armonia de' due primi versi di quel son. X:

Gloriosa Columna in cui s'appoggia
Nostra speranza e 'l gran nome latino,

noi presentiamo il giovine adoratore della gloria antica ita-

liana, il futuro esortatore di Cola di Rienzo e di Carlo IV, lo studioso indefesso de' classici.

Il sonetto XIX s'apre con questi versi:

Mille fiate, o dolce mia guerrera
Per aver co' begli occhi vostra pace,
V'aggio proferto il cor; m'a voi non piace
Mirar sì basso colla mente altera;

E se di lui fors'altra donna spera,
Vive in speranza debile e fallace.

Ecco qui l'uomo vano, il quale non resiste alla tentazione di far sapere all' amata com' egli sia pure desiderato da qualche altra donna. E dopo l' uomo, ecco il letterato vano da quanto l'uomo: a Stramazzo da Perugia risponde in proposito della laurea non anche potuta conseguire:

Ché non bolle la polver d'Etiopia
Sotto 'l più ardente sol, com'io sfavillo
Perdendo tanto amata cosa propia.

Cosa propia: la laurea gli era dovuta, era sua!

Vano, tenero, impressionabile, delicato, vago di solitudine e assetato di gloria, tale è per tutto il libro delle *Poesie volgari* il celebre amante di Laura. Se non che ciascuno di codesti affetti va prendendo nuovo colore a mano a mano che s' impegna e si fa più aspra la lotta fra le due aspirazioni dominanti ed opposte nell'animo del poeta, il piacere mondano e la speranza celeste.

Non priva d'importanza sarebbe la ricerca minuta e documentata delle infinite trasformazioni sofferte dalla coscienza di lui durante quel suo lungo contrasto interiore che lo travagliò fin quasi alla morte. A noi basti per ora esaminare le tre stazioni più importanti di quel viaggio, la coscienza iniziale del poeta ancora involto negli errori della sua giovinezza, quella di lui giunto nel più fitto della battaglia, la coscienza finale del trionfo morale e religioso.

In principio il poeta ci si rappresenta in preda alle sensazioni, alle bramosie, a' tumulti della giovinezza. Il sentimento religioso è ancor debole in lui, le passioni sono gagliarde. Egli ama e loda di Laura più le belle membra

che l'anima pura; non si stanca di mirarne gli occhi lucenti, le chiome bionde e crespe, le mani bianche e sottili, le braccia

E 'l bel giovanil petto:
(Canz. IV)

vorrebbe trovarsi fra le braccia di lei tutta una notte; invidia a Pigmalione i baci avuti dalla sua statua (son. LVIII); si rammarica fieramente che la diletta, mancando a un convegno, gli abbia impedito di cogliere il « disiato frutto » e di porre la mano su quella « spiga » che, collocata in codesto luogo, acquista una significazione così libertina (son. XLIII); impreca persino all' amata che non si concede al fremente desiderio di lui (son. XLVI). Egli, il poeta cristiano e lo studioso di sant' Agostino, giunge a meditare il suicidio (son. XXIX), e confessa che soltanto la paura del mondo di là lo rattiene dal dare effetto al disperato proposito (canz. VIII, vv. 42-45).

La passione politica si rivela, in quelle rime dell' età giovine, poco meno veemente della passione amorosa.

A Bosone da Gubbio, senatore di Roma, ei suggerisce di sterpare

Le male piante, che fiorir non sanno;

consiglia a Stefano Colonna il giovine, di distruggere gli Orsini, poichè gli ha vinti in battaglia; esalta le imprese feroci di Pandolfo Malatesta: nella canz. XVI esorta gl' Italiani a scacciare con le armi i mercenari stranieri, e tratta di vili i signori che se ne giovano; contro la corte d' Avignone avventa le fiamme dell'invettiva eloquente.

Dello sfrenato amore alla gloria che il poeta si fa rimprocciare da sant' Agostino come l' un de' due morbi che più gli affliggono l' anima (*De cont. mundi*, III, pag. 364) abbiamo, oltre a più accenni qua e là nelle *Poesie volgari*, segnatamente nel sonetto XXXII, una prova manifesta nella canzone XII scritta poco avanti l'incoronazione. Il poeta si vanta d'essersi accinto a tale impresa, ch'ei spera viver gran tempo, quand'altri lo terrà per morto (vv. 14-15); asserisce

che la gloria, cercata da lui fino a quel giorno, gli s'è pur dianzi scoverta (vv. 26-28); si fa ornare da lei le tempie d'una ghirlanda di verde lauro (vv. 103-105), simbolo di quella ch'egli andrà a cinger lieto in Campidoglio.

Tale è adunque il giovine amante in principio del libro: un po' molle, un po' inattivo, sensibilissimo, cupido di piaceri, d'onori, d'agi, di gloria; ottimo giudice della perfetta bellezza d'ogni membro di Laura; incitatore ed esaltatore fervente d'imprese guerresche; orgoglioso adoratore del nome e della maestà di Roma e d'Italia: irrequieto, malinconico e ardente.

E ora scrutiamo il medesimo uomo su' quarantaquattro anni. La canzone XXI, probabilmente composta durante la pestilenza del 1348, ce ne rende intera l'immagine.

L'attrattiva di questa canzone è nel contrasto fra i due opposti sentimenti del poeta, la passione terrena e l'aspirazione celeste. Il debole e delicato poeta è stanco dell'aspra lotta interiore; non ha più forza di riluttare: non prorompe in accenti d'acerbo dolore: la povera anima si sente sbattuta or da una parte, or dall'altra, e s'abbandona con un grande intenerimento di se medesima. È la forma morbida del dolore, il dolore del Petrarca.

Con sospiri, con preghiere, con lagrime, egli ha chiesto a Dio di liberarlo dalle tentazioni; tutto è stato in vano. Sì, c'è un pensiero dentro di lui, che gli parla del cielo, che tenta di svellergli dal cuore ogni radice di piacere terreno; ma l'amore di Laura, ma l'allettamento della gloria lo tengon sì, che il buon seme in lui non alligna. Se non che vediamo che cosa è qui divenuto quell'amore di Laura.

Ricordate con quanta ebbrezza sognò e implorò un giorno il poeta di cogliere il fiore de' baci su la bocca della sua donna? Stiamo ora a udirlo:

> Ella l'accese, e se l'ardor fallace
> Durò molt'anni in aspettando *un giorno*,
> *Che per nostra salute unqua non venne*,
> Or ti solleva a più beata spene.

Qui dunque il poeta si rallegra che quel giorno, già tanto chiesto e bramato, non viene mai; tutto ciò che v'era di

troppo ignudo e carnale in quell' amore non soltanto è caduto, ma è rammemorato con profondo disgusto dall'amante medesimo. Il quale confessa d' essere ancor ritenuto dal « lume de' begli occhi », ma protesta d'avere impiegato l'*ingegno* e la *forza* per liberarsene, e prega il Signore che tolga dal volto suo *questa vergogna*. Laura è detta una vanesia senz'altro:

> Quella che sol per farmi morir nacque,
> Perch' a me troppo *ed a se stessa* piacque.

In somma: l' amore c' è, ma non è più quell' amore cieco, insaziabile, disperato, degli anni giovini: è poco più d' una perversa abitudine del poeta, ch' egli stesso condanna e detesta e della quale vorrebbe distrigarsi al più presto.

E la gloria, quella gloria desiderata e lodata così altera e magnifica?

> Ma, se 'l Latino e 'l Greco
> Parlan di me dopo la morte, è *un vento*:
> Ond'io, perchè pavento
> Adunar sempre quel ch'un'ora sgombre,
> Vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'*ombre*.

Un vento, un'ombra: ecco la gloria. La ragione ammonisce il poeta; ma il suo cuore non sa rassegnarsi alla rinunzia delle vaghe illusioni. Pure la virtù rinnovatrice di quell'altra aspirazione ha già intaccato profondamente la coscienza di lui: egli ama Laura, ma senza desiderio; egli ama la gloria, ma senza convinzione.

Su l' estremo grado della conversione ci appare il poeta dei *Trionfi*. Qui, come s'è visto, il certame fra gli allettamenti mondani e la speranza celeste, tra l'errore e la virtù, é finito: l'amore, la gloria, ogni cosa è tenuta dal poeta per vana e caduca:

> E vidi a qual servizio ed a qual morte
> E a che strazio va chi s'innamora:

così è detto dell' amore (*Tr. d' Amore*, IV, 137-138); e della gloria:

Passan vostri trionfi e vostre pompe;
Passan le signorie, passano i regni:
Ogni cosa mortal tempo interrompe,
E, ritolta a' men buon, non dà a' più degni.
(*Tr. del Tempo*, vv. 112-115).

Il poeta è ormai libero d'ogni illusione; egli non prova più dentro di sè alcun conflitto; la sua anima non è più capace di passione e d'azione, ma guarda con fredda indifferenza se stessa e il mondo esteriore. In quella lunga enumerazione di nomi, il poeta non si commove nè d'un amante, nè d'un eroe, nè d'un altro poeta; cita per isfoggio d' erudizione, e passa distratto e insensibile. Il solo canto ove palpita ancora un' onda di tenerezza è quello della morte di Laura, tra i primissimi composti dal poeta.

I *Trionfi* sono la poesia d'un asceta senza più tentazioni, nè brame, nè illusioni. Il cuore è morto per sempre. È morto tanto, che non ha più nè pure il sentimento religioso per cui lungamente fu combattuto. E ciò è di molto rilievo per la psicologia di questo romanzo in versi. La fede del vecchio poeta é ragionevole e inerte: egli non ha un solo di quegli accenti pieni d' impeto lacrimoso o fervente, che occorrono così spesso ne' poeti mistici del secolo antecedente, che occorrono a volte nelle poesie religiose delle prime due parti delle *Poesie volgari*. Il poeta è riuscito a strapparsi la passione dal cuore, ma s'è strappata con quella la profonda radice del sentimento. Quest'atonia dello spirito è resa mirabilmente in un verso del *Trionfo dell' Eternità*, tra i più intensi di significazione interiore che abbia composti il Petrarca:

E doler mi vorrei, nè so di cui.

In tal modo si chiude quella storia d'un' anima ch' è la raccolta delle *Poesie volgari* di Francesco Petrarca. Il poeta, che avea cominciato scrivendo de' componimenti d'occasione, a un certo punto si diede a oggettivare le proprie sensazioni, le proprie impressioni, tutto se stesso; riordinò, moltiplicò il materiale raccolto, tornando a saggiare con curioso intelletto gli stati dell'animo suo, secondo un suo fine

estetico e morale: e così potè tramandare, se bene incompiuto, quasi un romanzo psicologico in versi che per noi rappresenta la più varia, la più ricca e la più sincera espressione d'una vita interiore nell'età di mezzo.

Sì, l'uomo dell'età di mezzo, affinato, addottrinato, elegante, ma pur sempre commosso dallo spirito di quell' età, in lotta con le proprie passioni, pauroso della morte e del giudizio divino, rivive nella trilogia lirica delle *Poesie volgari*. Se non che qui sono còlti nella loro realtà quotidiana le infinite seduzioni, immaginazioni, occasioni del peccato, i primi ammonimenti della coscienza e poi i primi rimorsi del pentimento; i nuovi, ma a grado a grado men validi allettamenti di quello e i successivi ma più frequenti e più imperiosi terrori di questo; l' angoscia e lo sgomento d' una morte inaspettata e ammonitrice: le ricordanze amaramente soavi d'un passato di tenerezza colpevole intramezzate dalle promesse ineffabili della beatitudine eterna, la quale è sommo e perpetuo bene dell'uomo; infine la pacata coscienza della vanità di tutte le cose umane nello spazio e nel tempo sotto la luce immutabile e infinita di Dio. La situazione del poeta rispetto a Laura è sempre la medesima: quella dell'amante deluso; ma l'arte del poeta appunto consiste nel rappresentare con vaga efficacia gl' innumerabili stati d' animo di codesta situazione, secondo il variare delle circostanze esteriori e il lento ma continuo assorger della coscienza a pensieri più casti e severi, a aspirazioni più alte e solenni.

Il Petrarca s' aggirava nell' anima propria, come in un mondo: egli ne seguiva tutti gli avvolgimenti, ne rivelava tutti i recessi, ne evocava tutte le armonie. Nessun aspetto sentimentale del poeta ci sfugge: ora egli farnetica di tenersi fra le braccia l'amata; ora vagheggia il suicidio; ora si volge a Dio, perchè voglia liberarlo di quell' affanno; ora prega, ora piange, ora benedice, ora accusa; sempre tenero, sempre debole, sempre lagrimoso, sempre combattuto ed oppresso. Egli è ad un tempo un psicologo curioso, uno squisito elegiaco e un delicato pittore della realtà. Tutto ciò che i moralisti aveano insegnato in aridi trattati irti di simboli, tutto ciò che Dante chiuse di veli nella mistica

visione del suo poema, fu espresso dal Petrarca con una narrazione in versi ricavata dall'osservazione diretta de' fatti e de' sentimenti, da fare appunto riscontro umano e reale alla trascendente allegoria della *Comedia* di Dante. Questi avea scritto l'epopea, per così dire, della liberazione morale; il Petrarca volle tracciarne la psicologia in un romanzo lirico, soggettivo e sentimentale.

Appendice I.

Di un Codice petrarchesco della Biblioteca Chigiana.

Il codice Chigiano L V 176 appartenne a Iacobo Corbinelli fiorentino, un de'molti italiani fuorusciti i quali, nella seconda metà del secolo XVI, ricoverarono alla corte di Caterina de'Medici. A Parigi il Corbinelli portò seco quel codice, onde forse si giovò per ridare in luce, tra le rime aggiunte alla stampa della *Bella mano* di Giusto de' Conti, la ballata estravagante del Petrarca *Donna mi vene*, già pubblicata per altro nell'edizione veneziana di Vindelino di Spira (1470). Il codice del Corbinelli fu acquistato dal Conte Federigo Ubaldini, il primo editore dello scartafaccio petrarchesco, ora Vat. Lat. 3196; e l'Ubaldini, morendo, lasciò per legato il codice del Corbinelli a papa Alessandro VII, che fu Fabio Chigi, il quale lo collocò nella sua biblioteca, dove anc' oggi si trova con la segnatura su riferita.

Descritto da Enrico Narducci nel suo *Catalogo dei codici petrarcheschi* delle biblioteche di Roma (1), il manoscritto Chigiano per la lettera appar veramente del secolo XIV; e contiene: la *Vita di Dante* composta da Giovanni Boccaccio (cc. 1r-12v); la *Vita Nuova* di Dante (cc. 13r-28v); la canzone di Guido Cavalcanti *Donna mi priega* col commento di Dino del Garbo (cc. 29r-32v). Un secondo fascicolo, originariamente separato dal primo, come si può rilevare dalla sua propria più antica numerazione segnata sul verso di ciascuna carta, contiene: un'epistola sottoscritta *Iohannes boccaccius de certaldo florentinus* (c. 34r); le canzoni di Dante (cc. 34v-43r) e le *Poesie volgari* del Petrarca precedute dalla rubrica seguente: *Viri illustris atque poete celeberrimi francisci petrarce de Florentia rome nuper laureati fragmentorum liber incipit feliciter* (cc. 43v-71r, dove si chiude la prima parte delle rime, e cc. 72r-78v, in cui si contengon rime della parte seconda). In fine son ripetuti (e la scrittura, si badi, è la medesima che nel testo delle *Poesie volgari*) due versi, il primo e il terzo, dell'epistola del Boccaccio, i quali, così scompagnati dal secondo, non dànno più senso:

> Yt·lie iam certus honos cui tempora lauro
> Dante opus doctis vulgo mirabile nullis.

Forse il menante si sarà figurato che alcuno per caso n'avessero. Il codice è scritto, a mio giudizio, almen da tre mani diverse: la prima tracciò le cc.

---

(1) Roma, Loescher, 1874, pp. 19-20.

1-28v, vale a dire la *Vita di Dante* e la *Vita Nuova*, e forse le cc. 34v-43r, contenenti le canzoni di Dante; la seconda le 29-32v, vale a dire la canzone del Cavalcanti col commento, e l'epistola del Boccaccio; la terza e la più elegante le cc. 43v-78, vale a dire le poesie del Petrarca.

La parte del codice, che ha codeste poesie, a tutt' i segni appare scritta mentre il poeta era ancor vivo. Nella rubrica egli è detto *rome* NUPER *laureati*, che d' un morto non si direbbe davvero; in oltre, il codice non contiene tutte le composizioni volgari del Petrarca, ma solo quelle che, come vedremo, egli aveva composte, rimaneggiate, corrette e ordinate a un certo punto della sua vita.

Un tedesco che si diletta di filologia italiana, il dottor A. Pakscher, esaminato il codice Chigiano; fatte le sue brave comparazioni paleografiche, critiche, estetiche; andato persino a Firenze per ritrovarvi in altri codici petrarcheschi la riprova delle sue argomentazioni, conchiuse: 1° il Codice Chigiano L V 176 rappresentare la copia d' un autografo del Petrarca, la famosa *alia papirus*, che sarebbe stata, secondo il sig. Pakscher, un libro dove il poeta ricopiava i suoi versi per la correzione, avanti di trascriverli in ordine nel codice membranaceo definitivo, ch' è il Vatic. Lat. 3195; 2° essere stato vergato circa l' anno 1351, perchè « le ultime poesie del Chig. esistevano nell'*alia papirus* sin dal 1350 o poco dopo »; 3° tutto il codice esser di mano di Giovanni Boccaccio, il quale, andato a trovare il Petrarca in Padova nell'aprile del 1351, s' affrettò a trarre copia delle composizioni dell' amico suo (1).

Io non mi propongo qui di contrastare al sig. Pakscher le sue affermazioni, la cui fallacia potrà rilevarsi da' fatti stessi che a mano a mano avrò cagione d' esporre nel corso del mio ragionamento. Poichè un codice delle *Poesie volgari* scritto mentre il Petrarca viveva e quando non avea pur data l' ultima mano alla raccolta definitiva, offre naturalmente materia di studio per questa sorta d'indagini, io voglio determinar propriamente il valore del cod. Chigiano nella parte riguardante il Petrarca; cioè dichiarare che cosa ei rappresenti nello svolgimento delle *Poesie volgari*, nel graduale ordinamento delle rime del tenero e travagliato amante di Laura.

La raccolta delle *Poesie volgari*, il *Liber fragmentorum* contenuto nel nostro codice, si divide in due parti, come il Vatic. 3195: le rime in vita e quelle in morte di Laura. La prima parte qua contiene, nello stess'ordine del codice definitivo, tutte le composizioni trascritte là dal menante, salve queste differenze:

1) a c. 62r: Tra il son. *Quelle pietose rime* e il son. *Dicesepte anni* manca il madr. *Or vedi Amor*. Al suo luogo, vale a dire subito dopo il son. *Quelle pietose rime*, è la ball. *Donna mi vene* esclusa dal codice definitivo.

2) a c. 69r: Dopo il son. *I' vidi in terra* qui mancano i due sonn. *Quel sempre acerbo* e *Ove ch' i posi*.

3) a c. 70r: Dopo il son. *Come il candido piè* ne mancan tre altri del cod. definitivo: *S' io fossi stato*, *Quando Amor* e *Amor mi manda*.

(1) A. PAKSCHER, *Di un probabile autografo boccaccesco*, nel *Giorn. stor. d. lett. ital.* VIII, pp. 364-373.

4) a c. 70v: Dopo il son. *Mirando il sol*, per gli altri pochi componimenti che restano la matassa s'arruffa: do qui, su due colonne, la serie delle poesie nel cod. Chigiano e nel Vaticano definitivo:

Chig.	Vatic.
Amor Natura	Fera stella
Questa phenice	Quando mi vene
Amor mi sprona	*Per mezz' i boschi*
Per mez' i boschi	*Mille piagge*
Mille piagge	*Amor mi sprona*
Passa la nave mia	Geri, quando talor
	Po, ben puo' tu
	Amor fra l' erbe
	Se 'l dolce sguardo
	Amor Natura
	Questa phenice
	Se Virgilio ed Omero
	Giunto Alessandro
	Almo Sol
	Passa la nave mia
	Una candida cerva.

Col son. *Una candida cerva* si chiude, nel cod. Vaticano, la trascrizione del menante, e comincia quella di mano del poeta medesimo.

Per la seconda parte c'è poco a dire: il Chig. contiene i primi quaranta componimenti del Vaticano, vale a dire dalla canz. *I'vo pensando* fino a tutto il son. *Mentre che 'l cor*.

E dopo ciò, vediamo di ristabilire con un po' di metodo la data del manoscritto Chigiano o dell'originale ond'ei forse deriva; la quale il dott. Pakscher volea riportata al 1351.

Fu dimostrato, i sonetti contro Avignone, che il Chigiano contiene, essere stati immaginati circa il 1352 e il son. *L' aspettata vertù* a Pandolfo Malatesta, che il Chigiano contiene, essere stato composto non avanti il 1356; ma non importa. Costì si trattava d'induzioni in cui tutti possiamo fallare; qui voglio recar documenti, i quali non fallano.

La canz. *Che debb' io far* è di quelle, come s'è detto, che nel Chigiano si trovano (c. 73). Or bene: di tale componimento abbiamo due redazioni nello scartafaccio autografo: la seconda è a c. 12v (1). Il poeta ve la trascrisse, come si rileva dalla postilla in fronte alla pagina, il 28 novembre 1349; ma si propose di correggerla e di limarla più tardi. Di fatti vi tornò su a più riprese; il 9 e il 15 maggio 1350, il 28 dicembre 1351, fino all'11 novembre 1356, quando annotò: « transcriptum in ordine *aliquot mutatis* 1356 veneris

(1) Cfr. l'*Archivio paleografico italiano* di E. Monaci I, 5, t. 64; C. Appel, *Zur Entwickelung italien. Dichtungen Petrarcas*, Halle a S. 1891, p. 85 e sgg.

XI novembr. in vesperis ». Sicchè lo stesso giorno d'una trascrizione avvenuta nel novembre del 1356, il Petrarca introdusse de' mutamenti nell'opera sua. E noi possiamo anche sorprendere i mutamenti fatti in quel giorno, ragguagliandone la scrittura al tipo della postilla su riferita: per un esempio, st. IV v. 4: *(L'altra sua gran bellezza è in Paradiso)* L'invisibil sua forma è in Paradiso; v. 9: *(Quando più bella farsi)* Quando alma et bella farsi; v. 10: *(Tanto la vederem)* Tanto più la vedrem; v. 11: *(E quanto è più l'etterno chel mortale)* Sempiterna bellezza che mortale (1).

Or bene: il Cod. Chig. ha, salvo varianti ortografiche (2), la stessa lezione del Vatic. 3195, con le correzioni del 28 dicembre 1351, con quelle dell'11 novembre 1356, persino con altre posteriori, quali il v. 10 st. VII: « Anzi la voce al suo nome rischiari » e il primo del commiato « Fuggi 'l sereno e 'l verde » che, non esistendo nè pure su lo scartafaccio, dovetter essere aggiunte in qualche altro modo, di poi.

Andiamo avanti. La canz. *Nel dolce tempo* si trova nello scartafaccio a cc. 11r-11v (3). Il poeta ve l'avea cominciata da giovine; la tirò innanzi, aiutandosi con vecchi appunti, il 3 aprile 1350; la compì il 28 aprile 1351, quando il Boccaccio, andato a trovarlo il 6, era partito (4); e vi scrisse sotto: « Explicit, *sed nondum correcta* ». La corresse difatti anche il 4 novembre 1356; e per le troppe cancellature non trovando più spazio da porvi altri mutamenti, risolvette di ricopiarla sur un altro foglio, che sarà andato a finir chi sa dove. Altro non può voler dire la notazione « alia papiro » su la postilla avanti il commiato « 1356 novembr. 4 sero dum cogito de fine harum nugarum ». Che infatti la ricopiasse sur un altro foglio, donde poi la trasportò sul codice definitivo, risulta dal confronto fra la lezione ultima del Vatic. 3196 e quella del Vatic. 3195, che non sempre concordano. Fino al 4 novembre 1356 la lezione ultima de' vv. 8-11 st. II, era:

Et quel ch'i non provava in me quel tempo
Mi pareva un miracolo in altrui.
Oimè che son che fui?
Come l'ò ben provato assai per tempo!

(1) L'Appel, l. c. p. 89, riporta a quel giorno medesimo anche le correzioni a' vv. 9 st. I, 3 st. IV, le quali invece a me sembran da riferire al 28 dec. 1351, per la somiglianza dell'inchiostro e dello scritto con la postilla sotto questa data.

(2) La sola lezione disforme da quella del Vatic. definitivo è al v. 8 st. VI: *Lungamente* per *Lungo tempo:* ma sarà errore di penna. La lezione *Avem rotta la nave,* st. II v. 5, ch'è quella dello scartafaccio, nel cod. definitivo porta *Avem rotto:* ma il *rotto* è su abrasione: segno che questa emendazione vi fu introdotta tardivamente, quando l'antigrafo del Chigiano era già uscito di casa.

(3) Cfr. l'*Archivio paleografico* cit. tt. 62-63; Appel, l. c. pagina 71 e sgg.

(4) La lettera del Petrarca in risposta a quella del Comune di Firenze, ond'era latore il Boccaccio, reca su tutt'i codici la data « VIII Id. April. » (6 aprile). Ma pur ammettendo col Meneghelli e col Fracassetti che il Certaldese si fosse fermato in casa dell'amico suo fino al 13, rimane assodato in ogni modo, che il Petrarca compì la canz. *Nel dolce tempo* più settimane dopo che l'ambasciator di Firenze se n'era partito. Cfr. *Lett. famigl.* trad. Fracassetti, XI 5, n.

Il cod. definitivo e insieme il Chigiano recano:

Nè rompea il sonno, et quel che in me non era
Mi pareva un miracolo in altrui.
Lasso che son? che fui?
La vita el fin, el dì loda la sera.

Anche quel giorno la lezione del v. 3 st. III, era:

Et vidi i capei far di quella fronde,

che nel Vatic. e nel Chig. diventa:

E i capei vidi far di quella fronde.

E più sotto, vv. 7-10, il Vatic. 3196:

Mutarsi in due radici presso a l' onde
Non di Peneo, ma d' un più altero fiume,
Et rami diventar ambe le braccia;
Ma via più anchor m' agghiaccia,

mentre il Vatic. 3195 e il Chigiano:

Diventar due radici sovra l' onde
Non di Peneo, ma d' un più altero fiume,
E 'n duo rami mutarsi ambe le braccia:
Nè meno anchor m' agghiaccia.

E il raffronto medesimo potrebbe farsi fra i tre codici pe' vv. 20 st. IV; 1-5, 15, 20 st. V; 3, 5, 7 st. VI; 1-4 st. VII; 20 st. VIII. Il codice definitivo e il Chigiano concordano sempre, e insieme discordano dalla lezione ultima dello scartafaccio, ch' è quella serbata dal poeta fino al 4 novembre 1356, vale a dire fino al giorno in cui la riportò sur un altro foglio, prima di trascriverla in ordine il 10 nov. 1356, come si rileva dalla postilla che sovrasta al componimento (1).

Tanta copia di prove parmi che basti a dimostrare come il cod. Chigiano dev' essere posteriore al 4 e all' 11 novembre 1356, quando le due su ricordate

(1) Qui pure notabile è questo: lo scartafaccio al v. 10 st. I. ha: Ben « che 'l mio crudo scempio »; il cod. definitivo: « Ben che 'l mio *duro* scempio »; ma *duro* è scritto sur una raschiatura della cartapecora, sicuramente in luogo di *crudo*. Or bene, in questo caso, come in altri compagni, il Chig. s' accorda con lo scartafaccio, e ha *crudo*. Ciò prova che la correzione sul cod. definitivo fu immaginata dopo che il codice onde il Chig. deriva, era stato trascritto e inviato. Va detto il medesimo per la lezione *Ma nulla e al mondo* eguale nel Vatic. 3196 e nel Chigiano, che nel cod. definitivo porta su rasura *Ma nulla al mondo*.

canzoni, che pur vi figurano, il poeta non aveva anche ridotte a quella forma ch' elleno v' hanno.

Ma si può dare qualche altro passo. I due sonetti per il ritratto di Laura dipinto da Simon Martini recan sul Vatic. 3196 la postilla seguente: « transcripti isti duo in ordine post mille annos 1357 mercur. hora 3 novembr. 29, dum volo his omnino finem dare, ne unquam amplius me teneant. Et iam Jerolamus ut puto primum quaternum scribere est adortus pergamenum pro domino Azone, postea pro me idem facturus » (1). Onde si rileva, come il 29 novembre 1357 que' due sonetti furon trascritti in ordine *per la prima volta*, dopo molti e molti anni ch' eran rimasti a muffire nello scartafaccio del poeta; e furon trascritti sul primo quaderno d' un codice, che il poeta volea mandare al suo amico il signor da Correggio; e il menante era un Girolamo, al quale il poeta intendeva commettere poi un esemplare compagno per suo proprio uso.

Ognuno intende che, se i due sonetti furon trascritti in ordine la prima volta cadendo il 1357 quando si andava esemplando il codice per quel da Correggio, il Chig. che pur li contiene, non può essere stato composto avanti quell' anno.

Nè questo è tutto. I sonn. *In qual parte*, *Quanta invidia* e *Amor che meco*, si trovano nel Chigiano; il primo, verso la fine della prima parte, i due ultimi su la fine della seconda. Tutti e tre codesti sonetti occorrono pure nello scartafaccio, dove il poeta gli avea scritti da un pezzo; ma non aveva finito ancor di limarli. Ciò fece verso l' ottobre del 1359, e, con una scrittura che appare contemporanea a quella delle ultime correzioni, notò sul primo: *hunc dedi Jacobo ferrariensi portandum Thomasio, etc. 1359 octobris 18* »; e su gli altri: *hos duos misi Thomasio simul cum illo* In qual parte del cielo *etc. rescripto supra*. Or come le ultime mutazioni a codesti sonetti, introdotte circa l' ottobre del 1359, si trovano anche nella lezione del cod. Chigiano, l' archetipo onde questo deriva non dev' essere stato compiuto avanti quel tempo: anzi propriamente in quel tempo, cadendo l' anno 1359, giacchè il son. *Amor che meco* è il penultimo.

Ma una raccolta di poesie del Petrarca méssa insieme a casaccio, quel codice non è di certo: mentre l' intenzione dell' autore vi si rivela tutta, nell' ordinamento, nella lezione, nella divisione in due parti, di cui la seconda comincia, come la seconda del codice definitivo, con la canz. *I' vo pensando*. Una copia tratta di su quel codice, quand' ancora non vi si trovavan le rime di mano del poeta, non è neppure: vi sarebbe conservata punto per punto la successione delle rime secondo l' originale; vi apparirebbero le rime intermedie che mancano. Dunque? Dunque il cod. Chigiano L V 176 ha da essere: o un esemplare fatto in casa del poeta fra il 1357 e il 1359, o una copia di quell' esemplare. Ma noi non abbiamo notizia di altri codici delle rime scritti appresso il Petrarca in quell' anno, se non di quel per Azzone; sicchè il cod. Chighiano o è per l' appunto codesto, o n' è solo una copia (2).

---

(1) *Archiv. paleogr. ital.* l. c. t. 58; Appel, l. c. p. 58 e sgg.

(2) Il sig. Pakscher, l. c. p. 369, lo crede una copia dell' *alia papirus* cominciata, secondo lui, l' anno 1342. Di quest' *alia papirus* e delle immaginazioni a cui

L'originale non è dicerto. Già il Chig. non segue l'ortografia del Petrarca, segnatamente perchè ha costantemente il dittongo là dove il poeta preferì quasi sempre la vocal semplice; e il Petrarca non avrebbe lasciato così lacerare i suoi versi, sotto i suoi occhi medesimi. Poi anche gli errori di trascrizione son molti, nè tali che il poeta gli avrebbe lasciati correre, se avesse avuto modo di fermarli a tempo. Infine bisogna considerare che le rime del Petrarca nel codice cominciano al verso della c. 43, sul cui retto « finiscono le canzoni distese di Dante » com'è avvertito in calce alla pagina; e le canzoni di Dante comincian sul verso della c. 34, sul cui retto è l'epistola in versi di Giovanni Boccaccio. Di modo che almeno l'epistola, le canzoni di Dante e le *Poesie volgari* del Petrarca dovetter formare fin da principio un codice solo; e non si può immaginare che fosse composto in guisa così stravagante il libro che messer Francesco offrì ad Azzone.

Se il codice Chigiano non è propriamente quello del signor di Correggio, n'è più che probabilmente una copia. Eseguita da chi? Il sig. Pakscher v'ha riconosciuta la mano del Boccaccio. Ma chi potrà credere che quel grande amico del poeta di Laura avesse bisogno di procurarsi di terza mano le rime dell'uomo nelle cui carte ei frugava a suo piacere, come fece su' primi di aprile del 1351, quando lo visitò in Padova? « Credo memineris, praeceptor optime, qua nondum tertius annus elapsus sit, postquam Senatus nostri nuntius Patavium ad te veni, et commissis expositis, dies plusculos tecum egerim, quos fere omnes uno eodemque duximus modo. In sacris vacabas studiis, *ego compositionum tuarum avidus ex illis scribens sumebam copiam* » (1). D'altra parte fra il 1357 e il 1359, il Boccaccio non si trovò mai col Petrarca, nè

diede l'ali, io discorsi altrove, anche troppo; cfr. *Su l'ordinamento*, p. 31 e sgg. Qui noto soltanto: la canz. *Nel dolce tempo* e quella *Che debb' io far*, appena terminate quasi a mezzo novembre del 1356, si trovan dunque in codesta pretesa *alia papirus* al luogo medesimo del codice definitivo. Sicchè bisognerebbe ammettere che dal 1342 agli ultimi del 1356 il poeta non avesse trascritto nell'*alia papirus* se non que' soli ventidue componimenti della prima parte e que' soli quattro della seconda parte delle *Poesie volgari* che precedon le due canzoni su dette. Frattanto ne' giorni 10 e 11 nov. 1356 egli fece trascrivere *in ordine*, vale a dire sur un codice definitivamente ordinato, codeste due composizioni. E poichè l'*alia papirus* è la trascrizione intermedia, sempre a detta del sig. Pakscher, fra lo scartafaccio e il codice definitivo, le altre innumerabili composizioni, che in quel codice avranno pure trovato luogo, sarebbero state trascritte su l'*alia papirus* in due o tre giorni. E a che fine? E quando se ne sarebbe potuto servire il Boccaccio? Tutto ciò è un tal guazzabuglio di spropositi, che non mette conto d'attendervi oltre.

Invece, con buon fondamento si potrebbe asseverare il cod. Chigiano esser copia dell'antigrafo, quale doveva apparire fra il 1357 e il 1359. Se non che, come l'antigrafo di quegli anni dovè pure servire alla collazione del codice per Azzone, si verrebbe in fondo a dire il medesimo: giacchè due copie eguali d'uno stesso modello sono necessariamente eguali fra loro. Un po' inverisimile forse sarebbe che di quest'altra copia non s'avesse alcuna notizia.

(1) F. Corazzini, *Le lettere edite ed inedite di messer G. Boccaccio*, Firenze, 1877, p. 47.

questi sicuramente gli avrà spedito le proprie rime perchè l'altro se le trascrivesse, quando poteva mandargliele trascritte in casa propria. E finalmente, se fosse stato il Boccaccio a scriver quel codice, si può giurare che, poeta egli stesso, uomo di gusto, ammiratore devoto del suo grande concittadino, non sarebbe incorso in quegli svarioni ond'è infiorato il Chigiano; de' quali mi giova recar qualche esempio:

son. *Voi ch' ascoltate*, v. 13: « giovenile *amore* » = « g. errore ». Nè può trattarsi d'altra lezione, giacchè *amore* occorre in rima al v. 7.

son. *Quel ch' infinita*, v. 11: « *tanto* gli piacque » = « sempre gli p. » *Tanto* è già nel v. antecedente.

son. *Piovonmi*, v. 3: « *aduien* » = « adiuien ». Il verso cala di una sillaba.

son. *Sono animali*, v. 12: « occhi *tenebrosi* » = « o. lagrimosi ». *Tenebrosi* è del v. antecedente.

canz. *Nel dolce tempo*, st. I, 19: « mi *face* » = « mi fece »; st. IX, 6: « che miei detti » = « che nei miei detti »: il v. scema d'una sillaba.

canz. *Verdi panni*, st. VII, 6: « spira *folgor* » = « s. *folgore* ». Il verso cala d'una sillaba.

sest. *Giovane donna*, st. II, 4: « uedren » = « uedrem ».

son. *S' io credessi*, v. 5, è tralasciata una parola: « temo ».

canz. *Si è debile*, st. V, 5: « son un di *quegli* » = « son un di que' ». Il verso cresce d'una sillaba. Il v. 13 fu tralasciato, e aggiunto dipoi in margine da mano posteriore.

son. *Orso e' non furon*, v. 9: « ogni » = « ch' ogni »; il v. 11, dimenticato, fu aggiunto in margine poi.

son. *Io temo sì*, v. 13: « di paura *tanto* » = « di paura tanta ».

son. *Se mai foco*, v. 10: « col suono » = « col gran suono ». Il verso cala d'una sillaba.

son. *Perch' io t' abbia*, v. 6: « *merciè* allor » = « mercede allor » É quello un iato così intollerabile che il Boccaccio non lo avrebbe scritto nè pure dormendo.

canz. *Spirto gentil*, st. I, 2: « dentro *alle quali* » = « dentro a le qua' ». Il verso cresce d'una sillaba. Ibid. 6: « *errori* » = « erranti ». Ibid. st. V, 2: « della tenera *età*, e i vecchi » = « d. t. etade ». Altro iato e peggiore del primo (1).

E mi pare che basti. A ciò tutto s'aggiunga che i due versi del Boccaccio in fine del codice, così raccostati non hanno senso, e s'è visto; che la scrittura di quella parte del Chigiano ove son le poesie del Petrarca, secondo me che, senza intender di ricavarne alcuna prova sicura, più volte l'ho esaminata, non ha nulla, ma proprio nulla che fare con quella del Vatic. 3362 che si crede di man del Boccaccio.

Riepilogando: il cod. Chigiano L V 176, nella parte ove son contenute le poesie del Petrarca, non fu finito di comporre sicuro avanti il 1359; è copia d'un codice scritto appresso il Petrarca fra il 1357 e cadendo quell'anno, più

(1) Non ho citato di quelle che potevan parere varianti originali del poeta; come nel son. *Solo e pensoso*, v. 4: « la *terra* stampi » = « l'arena s. »; e simili.

che probabilmente del codice per Azzone; non può esser di mano di Giovanni Boccaccio, ma d'un copista mediocre.

Ciò non ostante, il codice è tutt'altro che dispregevole. Delle parecchie edizioni che il Petrarca a volta a volta divulgò dell'opera sua, noi non possedevamo se non la definitiva, il codice Vatic. 3195. Sapevamo che una, la quale s'apriva col son. *Apollo s'ancor vive*, era stata cominciata nel 1342; che un'altra, già posseduta da Fulvio Orsini, era stata scritta, come par che si rilevasse da un'indicazione del codice stesso « nell'anno 1356 X novembris »; che una terza, composta fra il 1357 e il 1359, era stata mandata al signor da Correggio; che una quarta era stata offerta nel 1373 a Pandolfo Malatesta; ma non conoscevamo se non l'esemplare definitivo. Ora forse conosciamo, per una copia se non diligente non certo pessima, anche l'esemplare inviato ad Azzone; vale a dire conosciamo lo stato delle *Poesie volgari* del Petrarca circa il 1359.

E questa notizia è di molto rilievo; e ne spremeremo un po' più di succo che non abbiamo fatto finora da tante disputazioni e comparazioni.

Prima di tutto riman confermata la congettura da noi proposta altra volta che propriamente in quel tempo, fra il 1356 e il 1359, il Petrarca s'accinse di proposito a ricomporre la sua raccolta secondo un principio ideale, balenatogli alla mente circa il 1349, il cui filo visibile corre attraverso tutte le composizioni volgari di quel dolce poeta dell'anima.

Notabile è pure che, fino a quell'anno, il poeta non s'era anco avvisato di escluder dalla raccolta la ball. *Donna mi vene*, dove è troppo manifesto l'accenno a due amori; ciò fu cagione che il poeta non l'accogliesse nella raccolta suprema del cod. Vaticano (1), e la sostituisse col madrig. *Or vedi Amor*, non sappiamo se propriamente immaginato o soltanto compiuto dopo, assai dopo il 1359.

I sonn. *Quel sempre acerbo* e *Ove ch' i' posi* non si trovano nel Chigiano: saranno stati composti dal poeta circa il 1360 per accompagnarli a' due altri che precedono, su lo stesso motivo del pianto di Laura? Il nostro poeta si piacque anche altre volte di ripigliare un'immaginazione della sua adolescenza e di rilavorarla molto più tardi; come altrove notai.

Così pure s'intenderebbe, al paragone de' due sonetti composti quando Laura viveva, la freddezza di questi nuovi; l'un de' quali fece dire al Tassoni: « Parlando il P. di quello che provò per lo pianto e lamento di Laura non più inteso nè veduto da lui, questa descrizione (per mio avviso) ci stà a locanda. Anzi direi, che sia cosa degna di riso, che volendo un poeta la vaghezza o la mestizia d'un pianto della sua donna descrivere, cominci a narrare, come ella aveva fatti i capegli e le ciglia; o come le pianelle ed i guanti le stavano bene ». E il Muratori consente con lui.

La diseguaglianza d'ordinamento e di numero fra i sei ultimi componimenti della prima parte del Chigiano e gli ultimi diciassette di man del copista al

(1) Dove per altro l'avea forse accolta da prima; giacchè il madrig. *Or vedi Amor* vi si trova a c. 26, di man del poeta, fra l'altre composizioni di man del copista, sur una larga abrasione della cartapecora.

luogo corrispondente del Vaticano 3195, rivela come il poeta fosse ancora un po' incerto circa la disposizione e la contenenza del resto della raccolta a que' giorni: nel codice posteriore collocò, avanti il son. *Amor mi sprona*, i due delle Ardenne che avea méssi dopo, e pospose i due *Amor natura* e *Questa fenice* che avea méssi avanti; e gl'intramezzò tutti di nuovi componimenti, de' quali non possiam giudicare quali si trovasser già fatti, e quali no. Ma qui giova ricordare come all'ingegno non grosso del Vellutello il son. *Una candida cerva* parve composto, per la sua stessa significazione allegorica, dopo la morte di Laura.

Circa la seconda parte, soltanto questo è lecito d'affermare: che fino all'anno della trascrizione del codice per Azzone non eran compiute se non quelle prime quaranta composizioni che appariscono nel Chigiano, e il Petrarca ne avea già fermato sicuramente la successiva collocazione. Poco più tardi, sul codice definitivo, v'aggiunse, di man del copista, altre rime, forse composte o assolute o recate a perfezione in quell'anno medesimo, dal son. *Anima bella* al son. *Al cader d'una pianta;* in tutto quattordici.

E qui va dato luogo a un'altra considerazione. Fino al 1359 il poeta non avea dunque pronte a esser mandate in giro se non quelle composizioni che sole si leggono nel Chigiano; vale a dire, poco più della metà di quelle in vita di Laura, e forse un terzo di quelle in morte. Possibile che in undici anni dopo la morte della sua donna, ei non avesse ancora determinato se accettare o rifiutare un cencinquanta poesie scritte mentre Laura era viva, e per lei morta non avesse compiute se non quelle poche?

Come questo non è credibile, bisogna ricercar la cagione della trascrizione più tarda nel principio, fissato dal Petrarca appunto circa quegli anni, secondo il quale le *Poesie volgari* dovean essere coordinate e disposte sul codice defitivo. Il qual principio era tale, che non consentiva al Petrarca, nè di trascriver le rime in succession cronologica, nè di raccoglierle senza rimutarne qualcuna profondamente, e qualche altra lì per lì immaginarne, che dovesse figurare come composta assai prima; senza, infine, aver compiuto su la raccolta un lavoro di rifusione ideale, onde quella apparisse rinnovellata e trasfigurata con significazione più profonda e più intera. Fino all'anno 1359 il Petrarca non aveva avuto ancor modo nè tempo da ciò, se non per que' soli componimenti ch'ei lasciò ricopiare altrui sul codice definitivo: si propose di fare il medesimo per il resto, che intanto mise da banda, più tardi. A questo supremo lavoro di compimento attese difatti il Petrarca da circa il 1368 (1) fino alla fine della sua vita; ma non potè o forse non volle dar l'ultima mano all'opera sua, che rimase perciò, com'egli l'avea titolata *Rerum vulgagarium Fragmenta*. E soltanto lo studio amoroso e illuminato di quel principio può dare il vero carattere e la significazione ideale dell'opera italiana di Francesco Petrarca.

(1) La canz. *Ben mi credea* fu trascritta sul Vatic. 3195 il 23 ottobre 1368 (come si rileva dalla postilla sul f. 15r del Vat. 3196); e la precedon già sedici componimenti di mano del Petrarca; la ball. *Amor quando fioria* della seconda parte fu trascritta sul cod. definitivo (come si rileva dalla postilla sul f. 14r dello scartafaccio) il 31 ott. 1368, e la precedon cinque componimenti di mano del poeta; il quale dunque proprio quell'anno tornò su le rime dell'età giovanile.

Appendice II.

[*Le Rime di Francesco Petrarca* restituite nell' ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da Giovanni Mestica, Firenze, G. Barbèra editore, 1896].

Chi l' avesse mai detto a messer Francesco Petrarca uomo illustre e poeta laureato! Tanti anni faticò per emendare, purificare, riordinare, arricchire la raccolta delle sue *Poesie volgari*: a tanti amici ne inviò copie egli medesimo; in tanti modi cercò di provvedere che il volgo ignorante non gliele dismembrasse e dilaniasse: ebbene! per più di cinque secoli quelle rime dovean essere divulgate per tutto il mondo civile in lezioni bislacche, secondo distribuzioni arbitrarie, in un assetto troppo disforme da quello che il poeta avea lor dato indistruttibile agli urti del tempo e della fortuna.

Solo dieci anni a dietro venne accertato, un codice di quelle rime esistente nella Biblioteca Vaticana aver appartenuto al Petrarca e, parte vergato da lui, parte sotto i suoi occhi, rappresentare la suprema volontà dell' autore. Fin da quel giorno fu grande fra gli studiosi il desiderio di veder restituite le *Poesie volgari* nell' ordine e nella lezione del testo originario; e con universale compiacimento fu accolta la notizia che a codesta delicata bisogna attendeva Giovanni Mestica, uno degli eruditi più sagaci e più pazienti che oggi vanti la scienza della letteratura in Italia.

La nuova edizione delle *Poesie volgari* consegnata or finalmente alla luce dal Mestica non fallisce nè all' aspettazione suscitata dalla nobile impresa, nè alla fama del chiaro critico. Il quale può degnamente vantarsi d'aver legato per sempre il suo nome a quello del maggior lirico di nostra gente; giacchè non casca un dubbio al mondo che d'ora innanzi le rime di Francesco Petrarca saranno lette e studiate nella forma ridata loro dal dotto professore della Università di Palermo.

Il suo vigile esame comincia dal titolo. Rigettando quello improprio di *Canzoniere*, egli traduce la denominazione *Rerum vulgarium fragmenta* imposta dal poeta alla raccolta de' suoi versi italiani, in quella generica di *Rime*, che pur sembrami acconcia, se bene io avevo proposta e adottata per conto mio l' altra, più prossima all' originale, di *Poesie volgari*. Ma non s' intende perchè, dopo questo, il titolo di *Canzoniere* torni nella prefazione e più volte durante il libro. Anco egli bandisce la partizione posteriore di « Sonetti e canzoni in vita di madonna Laura » e « Sonetti e canzoni in morte di madonna Laura »; nè alcuno può dargli torto, se si rifletta che nè il poeta la

volle, nè quella risponde in tutto alla significazione de' componimenti accolti in ciascuna delle due parti. Vero è, per altro, che la prima idea di quella partizione non venne, come il Mestica afferma (nota storica al sonetto CCXXV), a Pietro Bembo. Su lo stesso codice definitivo Vaticano latino 3195, a c. 49, vale a dire dietro l'ultima carta della prima parte, occorre di mano non del poeta, ma di poco posteriore, un'annotazione molto sbiadita, che io ho tentato di raccapezzare così: *Francisci petrarce expliciunt sonitia* DE VITA *in anxietate amoris et deo gratias. Un bel morir tutta la vita honora* (1). Chi fosse il temerario che osò contaminare quel foglio dove il glorioso poeta avea scritto, non sappiamo: il Bembo non fu di certo; anzi il Bembo dovette avvertire quell'annotazione quand'ebbe tra mano il codice originario, e non gli parendo dispregevole affatto, se n'avvantaggiò per la stampa d'Aldo Manuzio.

Con molta avvedutezza il critico nostro mantiene la divisione in due parti secondo il testo originario, la prima delle quali si chiude col sonetto *Arbor vittoriosa*, e la seconda s'apre con la canzone *I' vo pensando*: nè mal s'appone egli forse ritrovando il motivo di codesta divisione non punto nell'avvenimento della morte di Laura, ma nella conversione morale del poeta medesimo, affrettata dal tremendo spettacolo della pestilenza del 1348, durante la quale quella canzone fu assai verisimilmente immaginata e composta. Se non che giovava pure qui ricercare la cagione che potè indurre il poeta a lasciare fra codeste rime di contemplazione e di morte i due sonetti *Aspro core* e *Signor mio caro*, ancor tanto infusi di passione terrestre da parer quasi divelti a forza dalla parte prima. Nè poi so capacitarmi come il Mestica, che pure riferisce e traduce in nota al sonetto *Aspro core* la postilla originaria dove il poeta confessa d'averlo scritto il 21 settembre 1350 per ispirazione d'un verso d'Arnaldo Daniello; come il Mestica, che u tra i primi moderni a fiutare vestigia d'altri amori nelle *Poesie volgari*; come il Mestica, che pur sembra ammettere, nella prima nota al sonetto *L'ardente nodo*, l'amore del Petrarca per la bella Ferrarese ch'è appunto del 1350; come il Mestica, dico, abbia potuto tracciare in capo al sonetto *Aspro core* la seguente didascalia: « Laura gli è sì severa, che 'l farebbe morire, s'egli non isperasse di renderla pietosa ». Ma Laura, il 21 settembre 1350, era morta e sepolta da più di due anni.

Una scoperta veramente felice del nostro critico è la nuova distribuzione degli ultimi trentuno componimenti autografi, la qual si rileva da numerazione su i margini dovuta alla mano del poeta medesimo. Acutamente il Mestica osserva come, secondo questa distribuzione, « si ha uno svolgimento ben più conforme al sollevarsi del poeta sempre più verso Dio; e gli ultimi cinque sonetti in ispecie preparano l'incesso trionfale della canzone alla Vergine ». Niuno più di me può essere lieto di codesta scoperta, la quale avvalora singolarmente la congettura da me proposta e sostenuta in più trattazioni, dell'ordinamento non cronologico, ma psicologico e morale della famosa raccolta. Se veramente il Petrarca, com'io m'ingegnai di dimostrare, intese fare del suo libro italiano una sorta di romanzo dell'anima diviso in tre parti, delle

---

(1) È questo un verso del Petrarca medesimo, nella canz. *Ben mi credea*, st. V, 13.

quali la prima rappresentasse il tumulto delle passioni, la seconda il graduale ritorno a pensieri di virtù e di religione davanti il solenne spettacolo della morte, e la terza il conseguimento della luce di Dio, era necessario che appunto negli ultimi componimenti della seconda parte la liberazione dell'anima apparisse presso che intera, affinchè questa poi fosse degna dell'eterna beatitudine.

L'affermazione che la trascrizione del codice originale « non viene direttamente, come si crede, dagli abbozzi autografi contenuti nel codice Vaticano 3196, ma ve ne fu una, se non più, intermedia », è, per dir vero, un po' troppo recisa. Che tutta quella parte la quale nel codice Vaticano si trova esemplata di man del menante, abbia prima dovuto esser trascritta « in ordine » sur un antigrafo, forse di man del poeta, sta bene; che alcuni di quei componimenti, prima di passar nell'antigrafo o nel codice definitivo, siano stati trascritti « in alia papiro » una o più volte, sta bene: per le quattro ultime stanze e il commiato della canzone *Standomi un giorno* (V. L. 3196, c. 2v), per la canzone *Nel dolce tempo* (c. 11r e sg.), per la canzone *Amor se vuoi* (c. 12r), per la canzone *Che debb' io far* (c. 13r e sg.), per il frammento della canzone *Ben mi credea* (c. 15r), la trascrizione intermedia è avvertita dal poeta medesimo. Ma per quasi tutti i componimenti trascritti dal poeta medesimo, la rispondenza di lezione fra il Vaticano 3196 e il Vaticano 3195, è perfetta; e se quest'ultimo codice reca alcuna leggiera discrepanza, essa occorre sempre sur una rasura di mano del poeta: segno d'un qualche suo tardo pentimento. Se poi il Mestica avesse voluto dire che la trascrizione sul codice definitivo non fu la sola a cui servì il Vaticano latino 3196, egli avrebbe pienamente ragione: io stesso ebbi a segnalare, oltre quella ultima, almeno altre cinque raccolte: la prima del 1342 che s'apriva col sonetto *Apollo s'ancor vive*; la seconda del 1356, che nel secolo decimosesto appartenne a Fulvio Orsini; l'antigrafo « in ordine »; la copia del 1357-59 inviata a Azzone da Correggio, onde forse deriva la raccolta del codice Chigiano L V 176; la copia del 1373 inviata a Pandolfo Malatesta, ch'è forse rappresentata dal cod. Laurenziano, pl. XLI, n. 17, come vedremo.

Che il codice Chigiano rappresenti la più antica redazione che delle *Poesie volgari* fin qui si conosca è omai fuor di dubbio; ma circa la redazione originale del codice Laurenziano XLI 17, io son venuto nell'opinione che quello è copia di copia del Vatic. 3195. Infatti il sonetto *Voglia mi sprona* fu cavato fuori e trascritto per la prima volta, come s'è visto, tra il 22 e il 27 giugno 1369. Or il codice Laurenziano, recando codesto sonetto, deve rappresentare una stesura posteriore a quella data.

Ma codesta stesura rispecchia quella del codice definitivo?

A me par di sì. Osservando gli ultimi trenta componimenti della raccolta vaticana, possiamo avvertire come il poeta, dopo averli trascritti di proprio pugno, li rivedesse; e a volte non interamente soddisfatto di qualche frase, di qualche parola, di qualche verso, raschiasse la pergamena e, su la rasura anc'oggi visibile, ponesse l'emendazione.

Cito i luoghi più rilevanti:

f. 66v) son. *O tempo, o ciel volubil*, v. 10: *Di rivoltarli* su abrasione.
f. 67r) son. *Quel che d'odore*, v. 13: *Dio per adornarne* su abrasione.

f. 67v) son. *Ripensando*, v. 8: *Fusse* su abrasione.
f. 69r) canz. *Quando il soave*, st. VI, v. 11: *inseme* su abrasione.
f. 69v) canz. *Quell' antiquo*, st. X, v. 3: *mortali* su abrasione.
f. 70r) son. *Dicemi spesso*, vv. 12-13: *dal suo bel nodo* sciolta *Ma ne' suoi giorni al mondo fu si sola* su abrasione.
f. 71r) son. *Dolci durezze*, v. 14: *altramente* su abrasione.
f. 71v) canz. *Vergine bella*, st. II, v. 13: *sconsigliato*, su abrasione; st. VII, v. 11: *più correnti che saetta* su abrasione; st. IX, v. 13: *non d' insania* su abrasione; st. X, v. 2: *principio* su abrasione, v. 12: *Scorgimi* su abrasione; st. XI, v. 7: *Ch' accolga 'l mio spirto ultimo in pace*, su abrasione.

Il cod. Laurenziano, non soltanto contiene tutti codesti componimenti, ma li contiene con l' emendazioni introdotte dal poeta su le raschiature della pergamena: bisogna dunque ammetter per forza ch' ei siano stati esemplati sul codice definitivo, e quand' era già stato, almeno in gran parte, corretto. Al più si può congetturare che il cod. Laurenziano non derivi dal cod. definitivo direttamente, ma per il tramite d' un altro codice; che insomma verrebbe a dire lo stesso, giacchè l' archetipo sarebbe sempre il Vatic. 3195.

È vero per altro che, pur dopo uscita la copia onde il Laurenziano deriva, il poeta segnò sul suo codice qualche altro suo pentimento; come nel son. *Morte à spento*, v. 4, dove il Laurenziano ha « *Fatti* son i miei lauri », e il Vaticano *Spenti* sur una rasura; come nel son. *Mai non vedranno*, dove il Laurenziano ha « *disusate* rime » come lo scartafaccio, e il Vaticano, su rasura *disviate;* come nel son. *Geri, quando talor*, dove il Laurenziano ha « *Se ciò* » come lo scartafaccio, e il Vaticano *Ecciò* su rasura.

Or quando l' antigrafo del Laurenziano potè essere stato esemplato sul codice Vaticano?

Sicuramente, come s' è visto, dopo il 27 Giugno 1369, quando il poeta trascriveva la prima volta il son. *Voglia mi sprona*, a cui seguon nel codice definitivo, tutte di man del poeta, cinquanta altre composizioni soltanto per la prima parte; le quali tutte si trovano, con lo stess' ordine, nel codice Laurenziano. Non mi pare d' arrischiar troppo affermando che il Petrarca vecchio e affaccendato non possa avere finito di trascrivere quelle composizioni e le altre che seguono alla canz. *Standomi un giorno* (trascritta « in alia papiro » il 13 ottobre 1368) che sono quarantatrè, avanti l' anno 1371 o 72; tanto più che nel 1370 fu sorpreso, durante il viaggio a Roma, da malattia quasi mortale, e rimase infermiccio durante l' intera estate; e nella prima metà del 1371 fu ripreso dal morbo (1).

L' antigrafo del cod. Laurenziano dovette esser dunque composto fra il 1371 e il 1372 a un dipresso.

E giusto in quegli anni fu pure composto il codice che Francesco Petrarca mandò a Pandolfo Malatesta nel 1373, con una lettera (*Var.* IX) dove son le seguenti parole: « Le mie bagattelle volgari (così fossero degne delle tue ma-

(1) *Sen.* XI, 16, 17, ed. Fracassetti: De Sade, *Mémoires*, III, pp. 764, 778.

ni, de' tuoi occhi e del tuo giudizio) per questo nunzio vedrai venir a te fiduciosamente.... La scarsezza de' menanti scusi la scrittura plebea; l'inerzia e il fragor della guerra la troppa tardanza. T'avrei mandato di certo il libro assai prima, se non l'avesse vietato lo strepito circostante di Marte. Se vi fosse scorrettezza nell' opera, mi sia perdonata per il mio gran daffare, che mi costrinse a farla rivedere altrui, benchè io stesso appena una volta alla fine l'abbia scorsa con occhio trepidante. »

Non potrebb' egli, il cod. Laurenziano, esser copia del codice di Pandolfo, se non l'originale?

Potrebbe; ma resta da dichiarare tre fatti. Primo: perchè il Laurenziano reca invertito l'ordine del secondo e del terzo sonetto *Per fare una leggiadra* e *Era il giorno*, che nel Laurenziano si succedono: *Era il giorno* e *Per fare una leggiadra?*

Dev' essere stata inavvertenza del menante. Il Petrarca non avrebbe avuto alcuna ragione di mutare quell'ordine: del resto, il cod. Chigiano, sicuramente anteriore al Laurenziano, e il Vaticano definitivo sono concordi. Dunque il Petrarca non mutò. Il menante dell' antigrafo onde proviene il Laurenziano, o quello della copia, dopo il primo sonetto trascrisse il terzo; poi, accortosi d'averne saltato uno, lo pose al luogo dell' altro. Di fatti è questo il solo caso d'una mutazione irragionevole e inesplicabile in tutta la raccolta; e la lezione corrisponde interamente a quella del cod. Vaticano.

Secondo: come va che il Laurenziano ha la ball. *Donna mi vene* fra il son. *Dicesette anni* e il son. *Quel vago*, mentre il Vaticano ha il madr. *Or vedi Amor* (trascritto su rasura della ballata, evidentemente) tra il son. *Quelle pietose* e il son. *Dicesette anni?* E invece il Laurenziano ha il madrigale molto più avanti, fra il son. *Mira quel colle* e il son. *Fresco ombroso*, dove il Vaticano non ha altro?

Quando il menante trasse copia dell' antigrafo Laurenziano sul codice definitivo, qui la ballata non era stata ancora raschiata; ma il Petrarca, che già in cuor suo l'aveva esclusa dal codice, forse v'avea posto daccanto un segno per indicare ch' ella andava levata via, e avea preparato in un foglio cartaceo, riposto nel codice stesso, il madrigale con cui volea surrogarla. Il menante, esemplando, trovò la ballata al suo posto originario con quel segno daccanto, e s'immaginò che quel segno volesse significare un mutamento di luogo col sonetto seguente; trovò per caso la carta contenente il madrigale al f. 46 r del codice, e lo trascrisse, dopo i quattro sonetti di quella pagina e avanti il son. *Fresco ombroso*, con cui la seguente comincia.

Terzo: il Petrarca trascrisse dapprima i trentuno ultimi componimenti nell' ordine della volgata: il Mestica ha testè scoperto un ordine nuovo e più sottile, indicato dal poeta con la numerazione di cui s'è ragionato. Ma fra la distribuzione iniziale e la finale, altre distribuzioni intermedie si propose il poeta, e poi le rigettò; difatti quelle tali cifre, mentre accanto a alcune composizioni sono scritte di prima intenzione, accanto a altre sono scritte su abrazioni di cifre anteriori.

Il cod. Laurenziano non riflette nè la prima progressione data dal poeta a quelle sue rime, nè l'ultima. Ma qualcosa riflette, che ci dimostra come il trascrittore dell' antigrafo Laurenziano avesse davanti gli occhi il codice del

Petrarca. I sonn. *Questo nostro caduco* e *O tempo o ciel*, quelli *Fu forse un tempo* e *Spinse amor*, i quattro da *Gli angeli eletti* a *E' mi par d'ora in ora*, i cinque da *Dicemi spesso* a *I' vo piangendo* son raggruppati secondo l'ordine originario dato loro dal poeta. I quattro da *Tornami a mente* a *Conobbi quanto*, i quattro da *Dolci durezze* a *Deh porgi mano* sono secondo la nuova numerazione.

Se non che la numerazione posta accanto a' primi sette e agli ultimi cinque componimenti è su la pergamena integra: il poeta non ebbe nè incertezze, nè pentimenti. Di guisa che il Laurenziano dovrebbe, almeno in questi componimenti, recare o la prima o l'ultima distribuzione, perchè non ce ne fu altre. Il Laurenziano non reca nè quella nè questa. E la sua progressione non risponde in alcun modo al fine estetico e morale propostosi dal poeta nell'ordinamento delle sue rime: è un guazzabuglio.

Bisogna dire che, quando il menante arrivò a que' trent'uno componimenti, i sei fogli di carta pecora che li contengono (67-72), non erano ancor rilegati con gli altri, ma dispersi e disordinati, e che il Petrarca v'avea già cominciato a provare e a riprovare la nuova distribuzione. Il malcapitato menante; fra la confusione de' fogli e quella della numerazione, perdette la bussola dove capì, capì: dove non capì, scrisse quel che gli veniva. Quando il Petrarca « con occhio trepidante » diede all'esemplare quella sua scórsa famosa, vide che ormai non c'era rimedio; e si contentò forse soltanto di notare una cosa che gli dovea premere più di tutto il resto: in capo della canzone alla Vergine, ond'egli avea sempre pensato di conchiuder la seconda parte delle sue rime, e che nel codice di Pandolfo era stata esemplata avanti a molte altre composizioni, scrisse o fece scrivere: *in fine libri ponatur*: la qual postilla ancor si conserva allo stesso luogo nel codice Laurenziano. In tutt'i modi, se il codice Laurenziano non è copia di quello mandato al Malatesta, si può tenere per fermo che non ne dee differir quasi punto.

Il metodo tenuto dal Mestica per ristabilire il suo testo è il più conveniente a un'edizione che deve andare per le mani di tutti. Egli s'attenne fedelmente al codice originario, rimodernando soltando le forme arcaiche e latineggianti della grafia, trascurando alcune esitanze di forme intermedie, emendando le inavvertenze manifeste di trascrizione, ristabilendo l'incerta punteggiatura del codice. Ma d'ogni mutamento diede ragione nelle note; ma pure raccolse le varianti de' codici Chigiano, Laurenziano, Vaticano latino 3196 e Vaticano latino 3197 di mano del Bembo, e delle tre stampe volgate, l'Aldina del 1501, la Cominiana di Padova e la Marsandiana; senza dire di parziali raffronti su altri codici e stampe antiche. Dal Vaticano latino 3196, tutto di mano del poeta, anche riportò, decifrò e tradusse le preziose postille, già pubblicate da Federigo Ubaldini e da Carlo Appel e riprodotte in facsimile eliotipico da Ernesto Monaci.

In un lavoro assai delicato non era possibile la perfezione suprema; certo il Mestica fece quanto all'uomo più acuto e più diligente era dato di fare. Ma voglia il chiaro uomo concedere ch'io m'opponga, con le prove in mano, a qualcuna delle sue interpretazioni.

Per inavvertenza sicuramente egli lesse nella postilla riferita a pag. 26 (n. stor. alla canz. *Nel dolce tempo*): « *Transcriptum in ordinem* », dove an-

dava letto « in ordine »: così di fatto egli lesse in luoghi compagni, a pagg. 121, 293, 371, 377 e 453. Nella nota medesima, dopo « *Transcriptum in ordine* » egli sottintende « *alia papiro*. cioè in altro esemplare, nella bella copia ». E più avanti: « nella bella copia (*alia papiro*), sia che questa fosse la bella copia che ora chiamiamo codice Vaticano latino 3195, o piuttosto un'altra intermedia » con quel che segue. Ma la frase *alia papiro* ha in quelle postille tutt'altra significazione: gli esemplari in bello eran fatti trascrivere dal poeta su pergamena, appunto come il codice Vaticano 3195, a cui non può quindi riferirsi la denominazione di *alia papiro*, vale a dire *un altro foglio cartaceo*. Finalmente, e sempre allo stesso luogo, parmi che il Mestica s'arrischi un poco troppo quando crede di rilevare dalle postille a quel foglio, tra altro, « che con tutta probabilità i componimenti compresi nelle 18 carte del V² » vale a dire del 3196, « non sono già la prima copia, ma una delle copie posteriori ad altre anche meno perfette ». Bisogna distinguere. Quando un componimento fu riportato su questo codice da schede anteriori, la lezione originaria di tutto il componimento è visibile sotto il velo de' pentimenti e delle cancellature: come nel sonetto *Mai non vedranno* (c. 1r), nel sonetto *Almo sol* (c. 1v), nel sonetto *O bella man* (c. 2v), nella canzone *Nel dolce tempo* (c. 11r), e in altre molte invenzioni compagne. Ma quando l' intera lezione originaria di tutto un componimento non si può raccapezzare, e le rime rimangon senz' eco, e le frasi son condannate pria che compite, e le cancellature si sovrappongono senza nesso grammaticale fra loro, si può tenere per fermo che questo è il primo getto della composizione: così nel frammento della canzone *Standomi un giorno* (c. 2 v), nella prima stesura della canzone *Che debb'io far* (c. 13r e sg.) e forse in qualche altro luogo.

Un'illusione di lettura sicuramente fu quella che indusse il Mestica ad affermare in proposito del madrigale *Or vedi, Amor* sostituito nel codice definitivo alla ballata *Donna mi vene* — il codice Chigiano aver la ballata soltanto « e tra i sonetti CCIV e CCV, dove il Laurenziano ha il madrigale ». Il madrigale si trova sul codice Laurenziano fra il sonetto *Mira quel colle* e il sonetto *Fresco ombroso*; a' quali non giunge la raccolta Chigiana, che si chiude, per la prima parte, col sonetto *Passa la nave mia* (c. 71r), come avverte per altro anche il Mestica (pag. 268, n. stor. al son. *Passa la nave mia*). La ballata *Donna mi vene* occorre nel codice Chigiano in principio della c. 62v, tra il sonetto *Quelle pietose* e il sonetto *Dicesepte anni*, in somma al luogo medesimo occupato dal madrigale nel codice definitivo.

Su la c. 2v del Vaticano latino 3196, in testa al sonetto *O bella man* è una postilla autografa con una data che il Mestica lesse, correttamente, con altri « 1368 maij 19 » (pag. 283, n. stor. al son. *O bella man*). Per una svista soltanto potè egli dunque affermare nella nota storica alla canzone *Standomi un giorno* (pag. 447) « che nella mattina del 13 ottobre 1364, abbattutosi [il poeta] a quella piccola scheda, affinchè non si sperdesse, la copiò nel *verso* della carta or seconda del V², sul principio del quale *verso*, *nel maggio dell'anno stesso* aveva scritto il sonetto CLXVI » vale a dire per l'appunto il sonetto *O bella man*. Ma poco dopo egli cade in un errore più rilevante, leggendo la data su la stessa carta in principio d'un frammento della canzone

Standomi un giorno, non punto « 1368 octobris 13 veneris » come avevamo letto l'Ubaldini, l'Appel ed io, ma « 1364 » come il collazionatore del codice Casanatense e il Beccadelli.

Prima di tutto, se già nel 1368 il poeta in fronte alla pagina aveva trascritto il sonetto *O bella man*, non si capisce come nel 1364, vale a dire quattro anni avanti, egli avesse potuto trascrivere in seguito le stanze della canzone *Standomi un giorno*. Osserva il Mestica che la canzone frammentaria era di data anteriore; ma la postilla su la canzone non si riferisce alla data di quella, anzi alla sua trascrizione sul codice delle bozze. La riferisco per intero, tradotta: « 1368 ottobre 13 venerdì avanti giorno. Perchè non s'avesse a sperdere, tornai su la schedetta inclusa qui da più di tre anni, e lo stesso giorno tra l'imbrunire e la mezzanotte la trascrissi sur un altro foglio con alcuni cambiamenti ». Or si badi che questo frammento si rileva a tutt'i segni, fuor che nella stanza onde s'apre, il primo getto scivolato giù dalla penna del poeta. Sicchè la postilla va intesa a questo modo. Tre anni avanti, vale a dire nel 1365, il Petrarca aveva tracciato in una schedetta le tre prime stanze della canzone *Standomi un giorno* e quella schedetta egli aveva chiusa a quel luogo dello scartafaccio, dov'era tutta una pagina bianca, proponendosi di tornarvi sopra. Il 19 maggio 1368 trascrisse in principio di pagina il sonetto *O bella man*, senza curarsi della schedetta; il 13 ottobre dell'anno medesimo, per paura di smarrir la schedetta, se la pose davanti, ricopiò l'ultima stanza composta, la III della canzone, su la stessa pagina dopo il sonetto; corresse, e andò avanti, compiendo durante il giorno, con tre nuove stanze e il commiato, la sua invenzione. La notte poi trasportò ogni cosa, le stanze della schedetta e quelle ultimamente composte, sur un altro foglio cartaceo, sicuramente per tornare a correggere da cima a fondo ogni cosa. Del rimanente la data proposta dal Mestica non può esser la vera anche per questo: che il 13 ottobre 1368 fu per l'appunto un venerdì, come notò il poeta, mentre che il 13 ottobre 1364 cadde di domenica.

Lasciando da parte la troppo audace affermazione, benchè tante volte ripetuta, circa la dipendenza della canzone *Quell'antiquo mio dolce* da un sonetto di Cino da Pistoia, che nessun codice, ch'io sappia, attribuisce a questo poeta (n. stor. alla canzone su detta, pag. 500), e avvertendo di passata che altre minori discordanze d'interpretazione non ho rilevate, perchè non oscurano insomma quanto è stato chiarito circa l'ordinamento delle *Poesie volgari* e il significato ideale della meravigliosa raccolta in questi ultimi anni, passiamo finalmente a' *Trionfi*.

Qui pure il nostro critico fa prova di quell'acume e di quella pazienza che sono fra le sue qualità più notabili. Poichè il Petrarca medesimo addimandò *quarto* il *Trionfo della Fama*, il Mestica tutti distinse i rimanenti trionfi con l'aggettivo numerale ordinativo. Tradusse il *Triumphus Cupidinis* del poeta in *Trionfo d'amore*: ma con sottile criterio titolò *Trionfo della Pudicizia* e *Trionfo dell'Eternità* quelli che nella volgata si chiamano *della Castità* e *della Divinità*. Attenendosi all'espressa volontà del poeta denominò *Canti* e non *Capitoli* le parti di ciascun trionfo; riordinò con perfetta corrispondenza al *Trionfo della Morte* il *Trionfo della Fama*; elesse a fondamento del testo l'autografo Vaticano 3196 per il *Trionfo dell'Eternità*, l'autografo Palatino

195 di Firenze per i cominciamenti del primo canto del terzo trionfo e del primo canto del quarto; infine la stampa aldina del 1501 per il rimanente; non senza aver l'occhio al codice Casanatense 924 e alla stampa dell'Ubaldini per le varianti parziali al primo e al quarto trionfo, e alle lezioni autografe tramandate dal Daniello e dal Beccadelli per altri luoghi: il tutto corredato d'argomenti, d'indagini e di raffronti così sottili e così minuti da contentare il più arcigno rimescolatore di codici che sia oggi al mondo.

Soltanto un'innovazione del Mestica non finisce di persuadermi. Ecco di che si tratta.

La volgata moderna, la quale procede per questa parte dall'Aldina del 1501 curata dal Bembo, reca i quattro Canti del *Trionfo d' Amore* ordinati nella maniera seguente:

Cap. I. *Nel tempo che rinnova i miei sospiri.*
Cap. II. *Stanco già di mirar, non sazio ancora.*
Cap. III. *Era sì pieno il cor di meraviglie.*
Cap. IV. *Poscia che mia fortuna in forza altrui.*

Il Mestica propone di rimutare l' ordine de' capitoli o canti a quest' altro modo:

Canto I. *Nel tempo che rinova i miei sospiri.*
Canto II. *Era si pieno il cor di meraviglie.*
Canto III. *Poscia che mia fortuna in forza altrui.*
Canto IV. *Stanco già di mirar, non sazio ancora.*

Quale il motivo di questa nuova distribuzione? Il nostro critico, esplorando i codici più autorevoli de' *Trionfi*, ebbe a notarne due principali categorie; nell'una delle quali i primi otto Canti sono disposti a casaccio, nell'altra secondo l'ordine proposto da lui. Ne dedusse egli dunque che la prima categoria rappresentasse l' ordine della prima pubblicazione di ciascun di quei Canti; la seconda, la distribuzione logica richiesta dallo svolgimento dell'azione « o che la pubblicasse lui [il Petrarca] tutta insieme o che la formassero gli amici stessi » (pag. XVII). Circa l' ordine dei Canti nella volgata, fu Pietro Bembo, avverte il Mestica, « che in quei quattro Canti [del primo Trionfo], dipartendosi per questo particolare anche dall'autografo del suo manoscritto destinato alla stampa dell'Aldina 1501, invertì l'ordine originario col fare terzo il Canto secondo, quarto il terzo e secondo il quarto ». E dopo avere notato che « veramente anche il Petrarca, come si arguisce da alcune delle sue postille nei primi anni, forse per quel suo difetto di andar componendo il poema slegatamente a pezzi qua e là, era stato perplesso circa la disposizione da darsi ai quattro Canti del *Primo Trionfo* », conchiude: « Donde il Bembo traesse quest'ordine, non saprei ».

Da tutto ciò si rileva: 1° non esser punto sicuro (e a me non sembra nè anco probabile) che l'ordine proposto dal Mestica sia stato immaginato da esso il poeta; 2° sapersi che il poeta fu per alcun tempo irresoluto circa la distribuzione de' quattro Canti del *Primo Trionfo*; 3° il Bembo aver dovuto

accettare quell'ordine su l'autorità di qualche testimonianza a noi sconosciuta; giacchè di manica non se lo sarà cavato di certo. E, non ostante la concordia de' codici, l'ordine dato dal Bembo a me pare il più rispondente alle ragioni dell'intelletto e della poesia.

Il Mestica mi consenta d'esaminare la materia di tutto quel *Primo Trionfo* secondo la lezione volgata.

I. Di primavera il poeta, vinto dal sonno sur un prato di Valchiusa, ha la visione d'un carro trionfale guidato da Amore e circondato da turba innumerabile d'ombre (1-30). Desideroso di sapere di che si tratti, ei pure s'accompagna con gli altri, ed è subito riconosciuto da un suo amico, il quale gli presagisce grandi affanni e gli rivela come colui che in quel punto trionfa sia Amore (31-87). A mano a mano gli addita tutti gli amanti più celebrati: Cesare-Cesare Augusto, Nerone, Marco Aurelio, Dionisio e Alessandro, Enea, Teseo, Ercole, Achille e molti altri, e poi Venere e Marte, tutti gli Dèi della Grecia infino a Giove (88-160).

II. Stanco, ma non sazio di riguardare, il poeta è agitato singolarmente dalla vista di due che passan dolcemente ragionando fra loro. Sono Massinissa e Sofonisba i quali gli narrano i casi loro, e rapidamente trascorrono innanzi (1-93). Il poeta anche vede Seleuco, Antioco e Stratonica, co' quali ragiona alquanto: e quando ei pur s'allontanano, ascolta la storia di Perseo, d'Ifi, d'Alcione e di altri eroi della favola (94-187).

III. Pieno di meraviglia, il poeta è rimasto lì come incantato; ma l'amico suo l'avverte che vadano, perchè egli pure è della turba e deve seguire il trionfo. Altre ombre passano: Pompeo, Agamennone, Piramo e Tisbe, Ulisse, e patriarchi della Bibbia e cavalieri dell'evo medio con le lor donne, quando Laura vien da lato al poeta e lo lega con le parole e co' cenni (1-99). Descrizione di Laura e storia intima dell'amore del poeta per lei (100-190).

IV. Poichè il poeta è divenuto servo d'Amore, s'addomestica coi suoi compagni d'infortunio; e vede Orfeo, Alceo, Pindaro, Anacreonte e i poeti latini e i provenzali e gl'italiani (1-93). Finalmente, dopo il lungo tragitto, Amore s'arresta all'isola di Cipro, ove gli amanti antichi e moderni rimangon prigioni di lui, e il poeta si consola della propria disfatta, contemplando quella de' grandi che lo precedettero (94-166).

Come ognun vede, qui si tratta d'un viaggio il quale si compie nell'isola di Cipro, dove Amore veramente trionfa:

In così tenebrosa e stretta gabbia
Rinchiusi fummo,

asserisce il poeta; e il *Trionfo* si chiude co' versi:

Rimirando, er'io fatto al Sol di neve,
Tanti spirti e sì chiari in carcer tetro,
Quasi lunga pittura in tempo breve:
Che 'l piè va inanzi, e l'occhio torna indietro.

E in una redazione, non sappiamo se anteriore o posteriore, il servaggio è più minutamente descritto:

Ivi ligatti fummo, in ghiaccio e in fuoco
E in sempiterne tenebre, ove indarno
Mercè chiamando, ciascuno è già roco.

Ma il risultato è il medesimo: nell'isola di Cipro, ove Amore trionfante ha condotto i suoi seguaci, ha termine il viaggio; ei divengon prigioni di quello, e sono rinchiusi in una tenebra eterna.

Or bene: se a questo Canto dovesse, come pretende il Mestica, tener dietro quello che nella volgata è il secondo, codesto rivolgimento contrasterebbe a un tempo con la logica e con l' estetica. In quel Canto secondo che, a detta del Mestica, sarebbe il quarto, il poeta vede due ombre le quali

Passaran dolcemente ragionando.

Egli ravvisa Massinissa, e lo interroga; Massinissa gli risponde, e poi trascorre via, mentre l'*andata* del poeta si fa *dubbiosa e tarda*. Di lì a poco egli scopre

un da man manca fuor di strada,

e poi ancora

tre spirti, che ristretti
Erano per seguir altro camino.

Or tutta questa gente che va, va di certo prima ch'ella si fermi all' isola di Cipro, dove ha fine il viaggio e Amore la trae *in carcer tetro* sotto la sua signoria: se Amore avesse già trionfato in Cipro, dove andrebb'ella così velocemente e senza che il poeta abbia detto come e perchè si sia sottratta alla *tenebrosa e stretta gabbia*?

Oltre a ciò, mentre nella volgata il *Trionfo* si chiude dopo l'enumerazione di tutt'i vinti d'Amore, con quella celebrazione di lui, ch' è il supremo simbolo ispirato al poeta da uno squisito senso di arte, nella variazione del Mestica, dopo la gloria finale d'Amore, ricomincierebbe una nuova enumerazione, la quale lì fa l'effetto d' un'appiccicatura inopportuna e tardiva, affatto contraria all'architettura e all' armonia del lavoro, il quale resterebbe malamente campato in aria su quel nome ultimo d'una sequenza d'amanti:

E d'un pomo beffata alfin Cidippe.

Finalmente lo stesso principio del *Trionfo della Pudicizia*, il quale segue immediatamente al *Trionfo d'Amore*, ci avverte del retto ordine della volgata. Quel *Trionfo* s'apre co' versi:

Quando ad un giogo od in un tempo *quivi*
Domita l'alterezza degli Dei
E degli uomini vidi al mondo divi.

Il quale *quivi* sarebbe assai fuor di luogo, se il Canto precedente avesse a essere quello proposto dal Mestica, dove di niun luogo speciale si ragiona; mentre è il più acconcio con riferimento al quarto Canto della volgata, dove negli ultimi versi è largamente descritta Cipro e il carcere colà vigilato da Amore.

Per tutte queste ragioni sarebbe già da preferire senz'altro la distribuzione de' Canti proposta dal Bembo a quella proposta dal Mestica; se non che c' è pure un argomento irrepugnabile: la testimonianza del Petrarca medesimo.

Già due antichi commentatori del poeta, i quali fra il 1530 e il 1540 vider gli autografi de' *Trionfi*, ci avevano ammoniti della distribuzione definitiva voluta dare dal poeta a' quattro canti del *Trionfo d' Amore*. Monsignor Ludovico Beccadelli racconta che nel 1530 e poi nel 1540 egli osservò certi manoscritti del Petrarca « in Roma in mano di Mons. M. Baldassera da Pescia chierico di Camera, che gli havea avuti non so donde, per mandarli a Francesco Re di Francia, come fece. Quelli erano quasi tutti li Trionfi, da quello della morte in poi e del Tempo ». E poco dopo: « Li Trionfi, ch' in Capitoli ha trattato, furono da lui composti et corretti in buona parte, ma non tutti, nè ancho esplicati a suo modo; et sopravenuto dall' infermità della vecchiezza, et dal desiderio di attendere all'anima, gli lasciò imperfetti, o non rassettati: et però scrivono i più antichi autori della sua vita che quelli alla sua morte non erano in libro ordinato, ma invogliati in più ruotoli furono trovati tra le scritture ». E più avanti: « nelli Capitoli del Trionfo dell' Amore non era ben risoluto dell' ordine loro, ciò è qual fosse il secondo, et qual il terzo, ciò è quello, *Stanco già di mirar*, o quello: *Era sì pieno il cor*, benchè *più li piacesse* che quel *Stanco* fusse il secondo. » (1)

Di guisa che, secondo il parere del Beccadelli, al Petrarca piaceva più che i quattro capitoli del *Trionfo d'Amore* fossero disposti in quest'ordine:

I. *Nel tempo che rinova i miei sospiri.*
II. *Stanco già di mirar, non sazio ancora.*
III. *Era sì pieno il cor di maraviglie.*
IV. *Poscia che mia fortuna in forza altrui;*

in somma, la disposizione proposta dal Bembo. Onde il Beccadelli ricavasse codesta persuasione, vedremo.

Bernardino Daniello vide egli pure gli autografi de' *Trionfi* circa il 1540. E nell'edizione del Petrarca pubblicata da lui nel 1541, propose emandazioni e varianti, riferendosi a tali autografi; e in quella del 1549 le raccolse tutte in principio del libro. E riportando quelle del *Trionfo d'Amore*, distribuisce i primi tre capitoli al modo del Bembo, del Beccadelli e della volgata: del quarto non parla; ma nel testo gli assegna codesto luogo, come l'Aldina del 1501 e la volgata.

Or bene: donde ricavarono il Beccadelli e il Daniello il convincimento che la distribuzione ultima voluta dal Petrarca era codesta?

Il codice Casanatense 924 contiene, come s'è detto più volte, una collazione eseguita nel secolo XVI da un letterato, di alcuni autografi dal Petrarca, anche di più capitoli de' *Trionfi*. Or a c. 146 sul capitolo che comincia *Stancho*

(1) Pasqualigo, *I Trionfi*, Venezia, 1874, 2-12.

già di mirar non satio ancora è scritto nella collazione, e aveva scritto il Petrarca nell'originale, il titolo seguente: *Amoris Capitulum IIII;* e la seguente postilla: *3 Capitulum. 3 vel 2 ut videtur. hoc placet;* che va tradotta: *3 Capitolo. 3 o 2 come sembra: così va bene.*

Codesta postilla importa manifestamente una mutazione recata dal Petrarca all'ordine iniziale di que' capitoli. Quale sarà stato quest'ordine?

E qui ci aiuta il paragone de' codici. Tutta una famiglia di manoscritti veduta dal Pasqualigo e dal Mestica reca la distribuzione proposta da loro; il codice onde il Bembo cavò la sua copia, recava la stessa distribuzione, ch'egli corresse per l'edizione d'Aldo; nel Casanatense si titola *Amoris Capitulum II* quello che comincia *Era sì pieno* e *Amoris Capitulum IIII* quello che comincia *Stancho già.* Onde si rileva che la distribuzione originaria data dal Petrarca a' capitoli fu la seguente:

Triumphus Primus Amoris: *Nel tempo che rinova i miei sospiri.*
Amoris Capitulum II : *Era sì pieno il cor di maraviglie.*
Amoris Capitulum III : *Poscia che mia fortuna in forza altrui.*
Amoris Capitulum IIII : *Stancho già di mirar non satio anchora.*

Dunque, la distribuzione adottata dal Pasqualigo e dal Mestica; la quale, essendo stata la prima voluta pur dal Petrarca, s'intende che si moltiplicasse ne' codici posteriori.

Ma appunto su codesta distribuzione il Petrarca volle recare modificazioni con l'avvertimento della postilla su riferita e tradotta.

Dapprima il poeta avea scritto *Amoris capitulum IIII* e il capitolo intero. Di lì a qualche tempo si pentì di quel *IIII*, e scrisse sopra *3 Capitulum*; vale a dire « questo capitolo non sia quarto, ma terzo ». Ci pensò ancora su; tornò a pentirsi, e aggiunse esitando: *3 vel 2 ut videtur;* vale a dire « sia terzo o secondo, come ti par meglio ».

E finalmente, quand'ebbe presa la sua buona risoluzione (ce n'era voluto!), aggiunse: *hoc placet*, vale a dire: « così va bene ». Onde risulta che il capitolo *Stancho già di mirar*, che il poeta volea prima quarto e poi terzo, infine lo volle secondo, e approvò questa collocazione definitiva, lasciando nel rimanente la distribuzione originale; per modo che il secondo capitolo passava terzo, e il terzo, quarto. Dunque:

Triumphus Primus Amoris: *Nel tempo che rinova i miei sospiri.*
Amoris Capitulum II : *Stancho già di mirar non satio anchora.*
Amoris Capitulum III : *Era sì pieno il cor di maraviglie.*
Amoris Capitulum IIII: *Poscia che mia fortuna in forza altrui.*

E si torna per altra via all'ordinamento proposto dal Bembo, e seguitato dal Beccadelli e dal Daniello, i quali tutti vider l'autografo del Petrarca e interpretarono dirittamente la postilla di cui ragionammo.

Se altri volesse ancor dubitare che la postilla vada intesa a quel modo, c'è un'altra riprova offerta pur dal Petrarca. Il quale, prima di trascrivere *in alia papiro*, come fece il 12 settembre 1360, tutto il quaderno de' suoi capi-

(1) Cod. Casanat. 924, f. 149r: *tr' totus quaternus sic 1360 12 sept.*

(2) Cfr. le postille a ff. 149v (12 sett. 1358); 152v (13 sett. 1357 Milano); 153r, 155r (12 sett. 1358).

toli. (1) v'avea gittato dentro altri versi e molte emendazioni fin dall' 8 settembre 1357 nella sua villa di Linterno a Garegnano, o in Milano. (2) E, durante la correzione, aveva notato de' luoghi, su' quali gli pareva che bisognasse tornare quando avrebbe dato l' ultima ripulitura al lavoro nell' « alia papiro ». Fra altro, dopo scritti i vv. 64-66 del primo capitolo del *Trionfo d'Amore*

Et per la nova età che ardita et presta
Fea la mente et la lingua il dimandai;
Dimmi, per cortesia, che gente è questa,

propose a se stesso in calce alla pagina alcune varianti, e da lato annotò: *dic aliter mis rithis quod in secundo capitulo*, che va inteso: *cambia queste rime, perchè sono nel secondo capitolo*. Qual è il capitolo, dove sono le stesse rime, il cui ritorno offendeva il gusto dell'elegante poeta? È per l'appunto il cap. *Stancho già di mirar*: e le rime si trovano a' vv. 25-28 (Casanat. f. 146r-146v):

Hor dimmi se colui in pace vi guide
(Monstrai il duca lor) che coppia è *questa*
Che mi par delle cose rare et fide?
La lingua tua al mio nome si *presta*
Prova, ecc.

Sicchè già il Petrarca medesimo, scrivendo quella nota, considerava il cap. *Stancho già di mirar* non più come quarto, ma come secondo: segno che la postilla dove codesta trasposizione è indicata, significa per l'appunto ciò ch'io v'ho letto; e fu scritta avanti quest'ultima, vale a dire avanti il 12 settembre 1360, giorno della trascrizione, quando i quattro capitoli del *Trionfo d'Amore* eran tutti dunque finiti e ordinati, se bene non anco perfetti.

Il Mestica rilevò la postilla; ma la tradusse e la interpretò in questo modo (p. 528): « Dic aliter hoc ritmo (ovvero « hunc ritmum ») quod in secundo capitulo » [« Di altrimenti in questo ritmo, perchè vi è nel secondo capitolo »]. E difatti nella prima terzina del Canto II. *(il canto secondo del suo ordinamento, s'intende)* ricorre una situazione somigliante per opposizione ». Eppure, cento altre volte il Mestica stesso traduce *ritmus* con *rima*, com' è di ragione.

Per tali argomenti, io tengo che la distribuzione de' canti o capitoli proposta dal Bembo sia quella voluta da Francesco Petrarca, e che vada d'ora innanzi accettata senz'altro nella stampa del *Trionfo d'Amore*.

Che dopo le sapienti fatiche dell' illustre professore di Palermo la lezione del testo si sia avvantaggiata dimolto, non mette conto nè anco d'avvertire. Qua una parola sostituita a un'altra rischiara il significato d'un periodo; là la variante d'un verso dà perfetto rilievo a un' immagine oscura; altrove la diversa giacitura d'una frase ne accresce il valor musicale. Tali riparazioni al testo delle *Poesie volgari* occorrono a ogni tratto: io mi contenterò di rilevarne alcune poche tra le più felici.

Canzone *Poi che per mio destino*, verso 68:

Volg. Pace tranquilla, senza alcuno affanno
Simile a quella che nel Ciel eterna.
Mest. Simile a quella *ch' e* nel Ciel eterna:

giacchè non si può dire che la pace « renda eterni »: bensì che « dura eterna », come egregiamente asserisce lo stesso critico in nota.

Sonetto *Or che 'l ciel:*

Volg. Veggio, penso, ardo, piango.
Mest. *Vegghio,* penso, ardo, piango;

dove acquistan lume il senso e il sentimento ad un tratto.

Sonetto *Il cantar novo:*

Volg. Il cantar novo e 'l pianger delli augelli
In sul dì fanno risentir le valli.
Mest. In sul dì fanno *retentir* le valli.

« Questo verbo », annota il Mestica, « è il *retentir* provenzale, vivente tuttora nella lingua francese col suo significato intransitivo di *risonare* ».

Trionfo della Fama, II, 78:

Volg. Vidi il giusto Ezechia e Sansou guasto.
Mest. Vidi il giusto Ezechia e Sanson *vasto.*

Magnifico aggettivo che dà rilievo scultorio a quel nome di Sansone, là dove *guasto* non era se non un'ambigua moralizzazione scipita.

Trionfo dell'Eternità, 100-105:

Volg. Quando ciò fia, nol so: sassel propri' essa:
Tanta credenza ha più fidi compagni:
A sì alto secreto chi s'appressa?
Credo che s'avvicini: e de' guadagni
Veri e de' falsi si farà ragione:
Che tutte fieno allor opre di ragni.

Mest. Quando ciò fia nol so: se fu soppressa
Tanta credenza a' più fidi compagni,
A sì alto segreto chi s'appressa?
Credo io che s'avicini: e de' guadagni
Veri e de' falsi si farà ragione:
Che tutti fien allor opre d'aragni.

Il Leopardi, avendo dinanzi il pasticcio della volgata, annotò dispettosamente: « Versi composti dal Poeta (come anche universalmente questi ultimi due Trionfi) per provare, cred'io, se avesse mai potuto far gittar via le sue Rime e la pazienza ai lettori e agli interpreti ». Ma la colpa, come ognun vede, non era del poeta, anzi de' suoi sciagurati editori. La lezione del Mestica è chiara: « Quando ciò accadrà [vale a dire l'avvenimento dell' eternità per le anime] non so: se la data di tanta credenza fu tenuta occulta a' più fidi compagni [agli apostoli], chi può sperare di conoscere così alto segreto? Io credo che quel giorno s'avvicini, in cui si giudicherà delle opere buone e delle cattive, le quali ultime parranno fragili come tele di ragni ». Nè questa è la sola volta che il Mestica rende al Petrarca il servizio di liberarlo dalla taccia d'esercitar la pazienza de' suoi lettori.

Per conchiudere, non soltanto l'Italia, ma tutto il mondo civile deve esser grato a Giovanni Mestica d'aver procurato con lunghe, assidue e pazienti fatiche questa nuova edizione delle *Poesie volgari;* le quali appariscono per la prima volta purificate di tutte le intromissioni e di tutte le contaminazioni d' amanuensi, di critici, d' editori e di commentatori. Ora soltanto è lecito di giudicare l'opera italiana del poeta di Laura nella sua nudità e nella sua interezza: in fatti la significazione ideale che già se ne ricava riesce ben più profonda e più nobile che prima non si dimostrasse.

315

INDICE

Su l' ordinamento delle « Poesie volgari » di F. Petrarca . . pag. 1

Dante e il Petrarca . . . , ... » 129

Per un verso del Petrarca . . . . . » 172

Le « Poesie volgari » del Petrarca . . . . . » 211

Appendice I . . . . . » 289

Appendice II . . . . . » 299

Petrarca, Francesco 165334

Author Cesareo, G.A.

Title NUOVE RICERCHE SULLE in poesie volgari del Petrarca.

LI
P492
.YceS

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 26 08 09 012 8